

**ci
ne
ma**
1979

magazin estival Cinema 1979



magazin estival

«Vom sărbători, la 23 August, împlinirea a 35 de ani de la insurecția națională armată antifascistă și antiimperialistă, de la trecerea României cu toate forțele la lupta împotriva armatelor hitleriste, alături de armata sovietică și ale celorlalte țări din coaliția antihitleristă, pentru înfrângerea armatelor hitleriste, de la evenimentul care a marcat înaintarea patriei noastre pe calea dezvoltării democratice, apoi socialiste.

Tot în acest an va avea loc cel de-al XII-lea Congres al partidului, care va stabili programul de dezvoltare economico-socială a țării noastre pentru cincinalul viitor, în vederea progresului tot mai rapid al României socialiste pe toate planurile vieții economico-sociale.

Iată, sînt atîtea momente importante, care vor trebui întîmpinate cu rezultate deosebite în toate domeniile, cu măsuri care să ducă la întărirea forței și unității fiecărui colectiv de oameni ai muncii, a întregului nostru popor, în jurul partidului nostru comunist, care călăuzește națiunea noastră spre o societate fără clase, spre o lume mai dreaptă și mai bună atît în România, cît și pe întreaga planetă!»

Nicolae CEAUȘESCU

«Știm că realizarea programului nostru cere eforturi susținute din partea întregului popor; în același timp, știm că pentru înfăptuirea destinderii, a păcii și colaborării, se impun întărirea unității și solidarității tuturor forțelor progresiste, antiimperialiste, participarea activă a tuturor popoarelor lumii, lupta lor unită împotriva politicii imperialiste, colonialiste și neocolonialiste. Avem ferma convingere că popoarele dispun de forțele necesare pentru a pune capăt politicii de asuprire și inegalitate, pentru a asigura, în perspectivă, prin luptă unită, o lume mai dreaptă și mai bună, egală, pentru toate națiunile».

Nicolae CEAUȘESCU



„Multe secole luptară
Străbunii noștri eroi,
Să trăim stăpîni în țară,
Ziditori ai lumii noi“



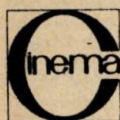
«Constituind forța dinamică a luptei pentru dobândirea deplinei libertăți și independențe a țării, pentru salvarea națiunii noastre de la marea catastrofă în care au împins-o forțele reacțiunii în cîrdășie cu militarismul fascist german, pentru preluarea în mîinile proprii, de către popor a destinului său, clasa muncitoare s-a acoperit de glorie veșnică, și a cucerit un merit nepieritor în fața patriei, în fața istoriei».

Nicolae CEAUȘESCU

23 August 1944 - 23 August 1979

Filmul și filmele eliberării

23 August a inaugurat era nouă a României.
O dată cu ea și începutul cinematografilei socialiste



Între evenimentul care a schimbat destinul României: insurrecția națională armată antifascistă și antiimperialistă de la 23 August 1944 și primul film care se încumeta să-i redea însemnătatea istorică și umană dintr-o perspectivă artistică, trecuse mai bine de un deceniu. Timp în care tinărul cinematograf — devenit industrie națională abia din 1948 de cînd statul democrat popular a creat condițiile unei producții ritmice de film — a învățat cum să-și onoreze mai bine marile teme, cum să-și decanteze patosul reconstituirii documentare în formule artistice mai eficiente, descifrînd o dată cu momentul istoric și profundele lui implicații uman-morale.

Deceniul cinci inaugura, odată cu subiectele — adevărate secvențe din grandiosul film al Eliberării — și formule narative noi, devenite ulterior clasice pentru noile talente care se vor afirma pe acest tărîm. Ele le vor prelua în concepții politice și estetice superioare, asigurînd filmului istoric al României moderne imagini cinematografice inedite. Imagini refăcînd epopeea insurecției sau pregătirea ei printr-o susținută activitate ilegală a comuniștilor, iar ulterior, după Eliberare, imagini care mărturiseau transformările revoluționare petrecute în toate domeniile

vieții economice și spirituale ale României noi.

Puține arte și-au urmat atît de îndeeaproape istoria țării lor ca cinematograful. Poate și pentru că el și-a scris propria devenire, ca artă adresată multimilor, în lăureșul a două războaie mondiale și al unor revoluții ce au propulsat în prim-planul istoriei aceste mulțimi. În istorie și în arta dinamică a acestui secol care o reflectă.

Era firesc ca pe temele esențiale înțelegerii noilor realități politice și sociale ale României, să se afirme nu numai talentele cele mai proeminente, operele cinematografice cele mai semnificative, dar și experiența unui anume tip de spectacol artistic popular capabil să determine cu vremea un profil al cinematografului național.

Preludiul

O piesă de rezistență a dramaturgiei românești după Eliberare, «Citadela sfărîmată» de Horia Lovinescu, ecranizată în 1957, deschidea și cinematografului o perspectivă promițătoare, de înțelegere adultă a raportului istorie-individ, prin povestea familiei de intelectuali în care suflul revoluției reusea să decanteze adevăratele valori morale, lăsînd în urmă ceea ce istoria avea să elimine.

Dar filmul românesc trebuia să-și definească pe un drum specific, și nu prin intermediul teatrului, propria sa tipologie nouă, propriile sale teme majore care aveau să alcătuiască cu vremea repertoriul de aur al cinematografului revoluționar românesc. Din această ambiție, dublată de pasiunea pentru istoria recentă a țării, se îndreaptă spre cinematograful doi tineri scriitori, de numele cărora se vor lega multe reușite ale filmului românesc după 23 August. Titus Popovici și Francisc Munteanu. Titus Popovici își va exersa talentul într-un registru tematic foarte bogat care va cuprinde, deopotrivă, epopeea eroică în genul primului său film despre pregătirea insurecției, *Furtuna* (1959, debut regizoral Andrei Blaier), evocare mai mult romantică a unei perioade romantice; trecînd pe rînd la filmul social-analitic de genul *Străinului ori Setei*, la drama psihologică *gen Și atunci i-am condamnat...* sau la dezbaterea politică de vigoare *Puterii și Adevărului*. Francisc Munteanu va rămîne credincios povestirii tip reportaj de război, cu eroi din prima linie, dar și cu soldați fără uniformă, acționînd uneori spontan într-un gest eroic dictat de propria conștiință, alături angajați în lupta organizată a Partidului Comunist aflat în ilegali-

**Comuniștii
în
acțiune**
(*Serata
de Malvina*
Urșianu
cu
George
Motoi)



**Ireconciliabili
ca revoluția
ce avea să vină**
(*Cartierul veseliei*
de Manole Marcus
cu Tanți Cooea
Ilarion Ciobanu,
Olga Tudorache)



tate (*Cerul începe la etajul III, La patru pași de infinit*).

Suspense în acorduri majore

Același cuplu scenaristic care a asigurat multe pelicule din fondul de aur al filmului Eliberării, Titus Popovici și Francisc Munteanu evoluează sub o baghetă regizorală de prestigiu: Liviu Ciulei, într-o formulă dramatică mai modernă, «camerală» aș numi-o, pentru că restrângea numai la trei personaje, într-o unitate de timp și de acțiune, momentul revoluționar de la 23 August. **Valurile Dunării** deschideau deceniul șase al cinematografului românesc noi perspective, impunând, pe lângă figuri de revoluționari ale aceluși moment figuri redată cu o maximă simplitate, o lipsă de emfază, totodată formula unui cinematograful bazat mai mult pe sugerarea evenimentului istoric decât pe reconstituirea lui («in extenso»); un cinema eliptic, concentrat ca limbaj, fără retorisme, care și realizează emoția prin relații psihologice încordate. Relații umane încărcate de mister — misterul se datora prudenței cu care trebuia să acționeze cei ce pregăteau momentul întoarcerii armelor și eliberării țării de sub jugul fascist.

În genul polițist își încerca forțele cam în aceeași perioadă Lucian Bratu cu **Secretul cifrului**, după un scenariu de Dumitru Carabă. Mai puțin țesătura narativă — surprinderea agentului fascist strecurat într-o divizie românească ce se pregătea pentru contraofensiva din August 1944 — cit disimularea foarte inteligentă realizată de tipul interpretat cu subtilitate de Mihai Mereuță, transforma acest prim film polițist românesc cu caracter politic într-o lecție de realism psihologic.

Fresca socială

Cu **Procesul alb** după «Șoseaua Nordului» de Eugen Barbu, adaptare regizorală de Iulian Mihu, unghiul istoric social se lărgeste considerabil. Filmul epic devine frescă a societății românești din ajunul Eliberării, traiectoriile unor familii se interferează dramatic, momentul revoluționar e pregătit prin acumulări de revoltă și conștiință a unor clase în pragul marilor confruntări. Tot ca o frescă, urmărind destinul citorva familii muncitorești ce au acumulat tradiții glorioase de luptă în deceniile 3 și 4 ale secolului, se afirmă plener și un scriitor devenit scenarist — Ioan Grigorescu, autor al unui dens roman cinematografic în două părți: **Străzile au amintiri** și **Cartierul veseliei**. Filmele confirmă calitățile regizorale ale lui Manole Marcus: sobrietate narativă, spirit arhitectonic în construcție, vigoare a detaliului cinematografic, toate dublate de o mare pasiune și credință în episodul revoluționar adus pe peliculă.

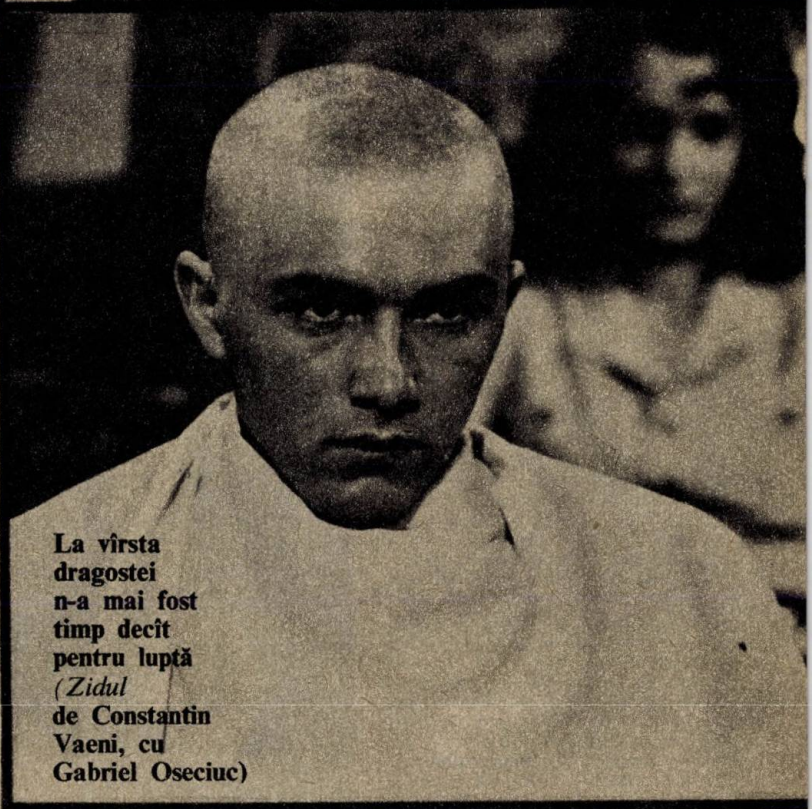
Temele generoase, inspirate din eroica luptă a clasei muncitoare sub conducerea partidului, mobilizează noi scriitori spre cinematograf. Nicolae Tic și Eugen Mandric pun la dispoziție unui tânăr cineast — pe atunci foarte ambițios — Mircea Drăgan, partituri de mare forță dramatică și expresivitate a mesajului politic, asigurând opere valoroase ca **Lupeni '29** și **Golgota**. Mircea Drăgan își va reafirma cu **Setea** — ecranizare a romanului satului, aflat în preajma reformei agrare din '46 — talentul de a dirija scene de amplă orchestrație, de a da glas vibrant aceluiași personaj nou intrat în istorie și în estetica filmului, sub numele de «personaj colectiv». Șirul minierilor din **Lupeni '29**, ieșind din schimb cu fețe supte dar amenințătoare, îndreptându-se spre curtea patronului sau dialogul neliniștitor din **Setea**, prevestitor de dramă al motilor alungați de pe moșia baronului, gata să-i înfrunte pe tărani împrietăriți de regimul democrat popular — rămân secvențe memorabile. Filmele amintite au impus în prim-plan portrete de comuniști, ale căror calități de omenie, firesc și spirit de sacrificiu au fost tălmăcite prin jocul de neuitat al lui Ștefan Ciobotărașu, Colea Răutu, Ilarion Ciobanu, Sandu Sticlaru.

Eroul într-o lumină nouă

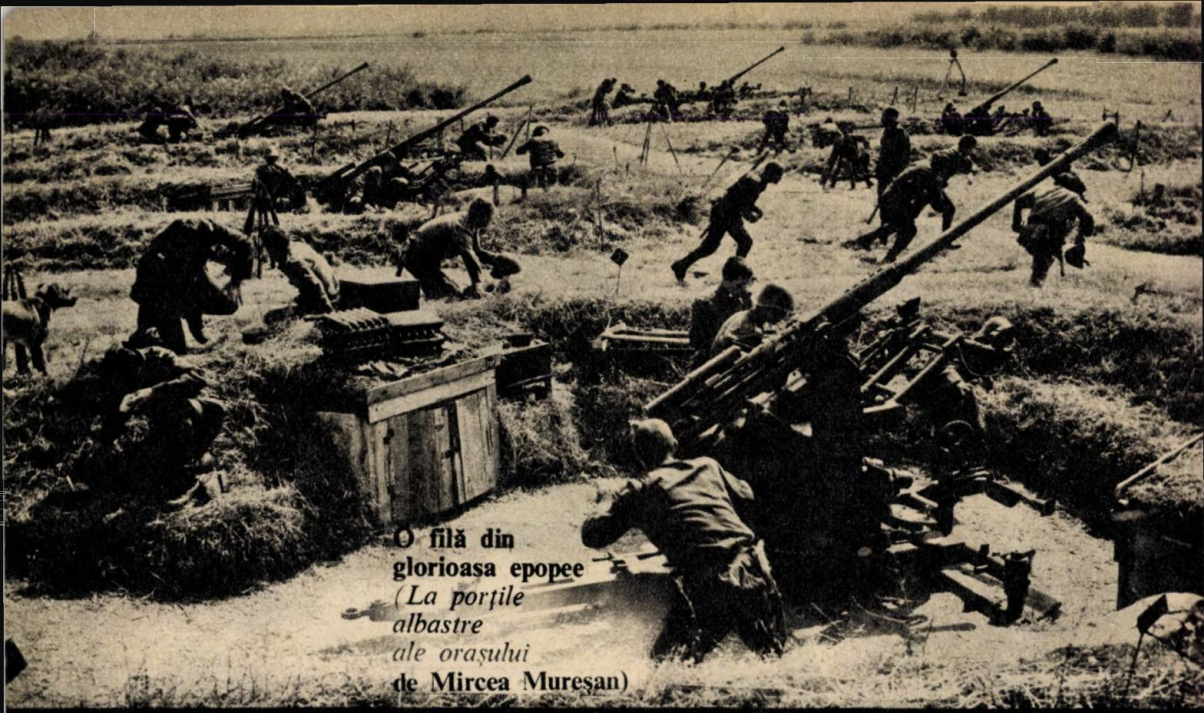
Istoria genului a înregistrat la patru ani distanță unul de celălalt, două filme de semnificație artistică: **Duminică la ora 6**, prilejuind lui Lucian Pintilie debutul în cinema, pe un scenariu semnat de Ion Mihăileanu și **Canarul și viscolul**, datorat cuplului bine rodat din filmele anterioare, Ioan Grigorescu și Manole Marcus. Apropierile sînt de esență, — ambele filme aduc în cadru figurile unor tineri comuniști ilegaliști care-și dau viața pentru cauza revoluționară — dar există și apropiere de structură narativă, de cursivitate și fluentă a limbajului modern cinematografic. Ambele filme folosesc formula retrospectivei dintr-un unghi subiectiv, cel al tînărului povestitor ceea ce dă filmelor o puternică coloratură, expresivitate emoțională. Și filmul lui Pintilie și filmul lui Manole Marcus refac, cu sensibilitate și inteligență, eroi concepți într-o lumină mai obișnuită; tineri care iubesc, se tem de moarte, dar o înfruntă demni, atunci cînd se întîlnesc cu ea. O evocare făcută cu admirație, dar fără rigiditate academică, un lirism modern, anti-retoric, cu atît mai emoționant. La ambele filme plastica (admirabilă) devine din simplu gest estetic un argument dramatic covârșitor (să ne amintim lumina intensă ce însoțește bucuria — de scurtă durată — a îndrăgostiților **Duminicii...**, sau culoarea cînd violetă, cînd înecată în tonuri cafenii ori reci-cenusii din sonda părăsită unde îngheață tînărul ilegalist așteptînd să-i vină «legătura» în **Canarul și viscolul**).



La vîrsta poveștilor, întîlnirea cu cea mai cruntă realitate: războiul
(Atunci i-am condamnat pe toți la moarte de Sergiu Nicolaescu)



La vîrsta dragostei n-a mai fost timp decît pentru luptă
(Zidul de Constantin Vaeni, cu Gabriel Oseciuc)



**O filă din
glorioasa epopee
(La porțile
albastre
ale orașului
de Mircea Mureșan)**

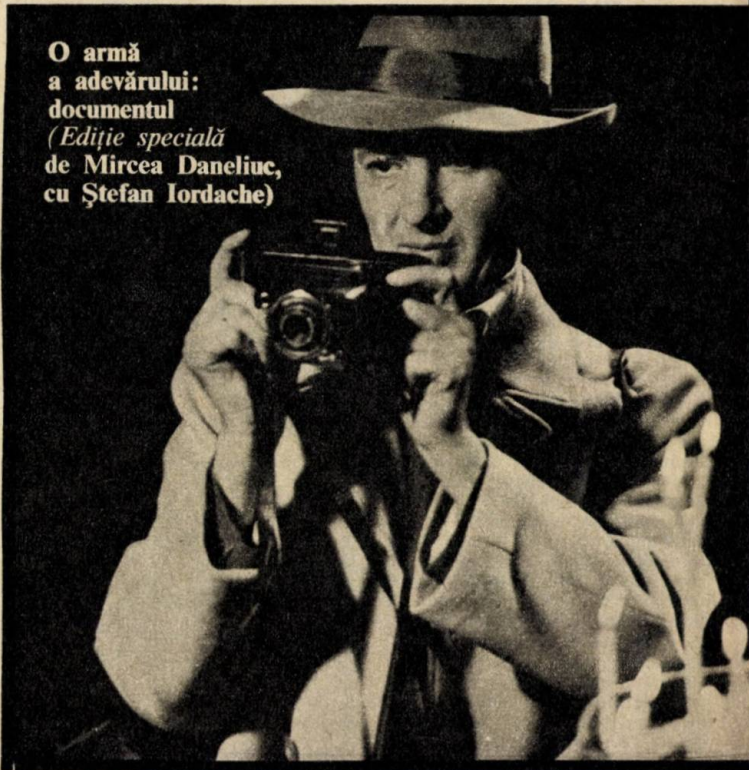
O armă a inteligenței: umorul

Cu **Bariera** după romanul lui Mazilu, cinematografiat de Mircea Mureșan, inaugurăm o nouă etapă în înțelegerea mult mai complexă, mai nuanțată a psihologiei luptătorului comunist și a raporturilor lui cu societatea și revoluția în diversele etape prin care a trecut ea în această jumătate de secol. Filme ca **Serata** (Malvina Urșianu), **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** (Sergiu Nicolaescu), **Puterea și Adevărul** (Manole Marcus), **Facerea lumii** (Gheorghe Vitanidis), **Zidul** (Constantin Vaeni) sau **Ediția specială** (Mircea Daneliuc) adaugă imagini comunistului — revoluționar de profesie sau muncitor ori ostaș angajat în lupta eroică dinainte sau după eliberarea țării, situații noi cu care se confruntă, puțin altele decât cele clasice. În **Serata**, de pildă, comunistul va trebui să-și ascundă cu inteligență pe parcursul unei seri, identitatea, făcând să pătrundă cu precauție și inventate armele destinate insurecției în chiar castelul unde are loc petrecerea notabilităților. În filmul lui Dumitru Carabă și Constantin Vaeni, zidirea tînărului în podul casei, unde va tipări ziarul ilegal al partidului, reclamă eroului o autodisciplină, un control al voinței și o încordare fizică și spirituală, care fac ca eroismul să capete pe ecran dimensiuni interioare cu care cinematograful nostru nu ne prea obișnuise. O maximă inteligență, un spirit mobil și o calitate — pînă atunci inexistentă în peisajul spiritual al ilegalistului, așa cum îl vedeau scenariștii și regizorii deceniilor anterioare — și anume umorul, ironia incisivă cu care eroul **Barierei** își doboară moralmente adversarul:

anchetatorul de la Siguranță — iată ce au adăugat cinematografului modern la un capitol «clasic», scriitorul Teodor Mazilu, regizorul Mircea Mureșan și strălucitul interpret al lui Vițu, Octavian Cotescu. Tot lui Mircea Mureșan, filmul insurecției îi datorează și o contribuție mai re-

centă în colaborare cu Marin Preda: **La porțile albastre ale orașului**. Filmul impune realitatea participării populare la actul insurecțional, imaginea dinamică a gărzilor patriotice compuse din muncitori care au luat arma în mînă să apere, alături de ostași, porțile albastre ale orașului.

**O armă
a adevărului:
documentul
(Ediție specială
de Mircea Daneliuc,
cu Ștefan Iordache)**



Momente în evoluția artistică și politică a filmului revoluționar sînt încă multe, dacă n-am aminti decît impresionanta simplitate omenească, demnitatea cu care-și consumă drama personală activistul din **Facerea lumii** — care prins în virtutea revoluției industriale, nu-și mai găsește timp pentru familie, apoi atmosfera dramatică cu atîta nerv și exactitate refăcută în filmele politist-politice ale lui Sergiu Nicolaescu, reconstituind teroarea instaurată de bandele legionare în timpul războiului (**Cu miinile curate, Un comisar acuză și Revanșa**) pe care o vor înfrunta eroii comuniști; atmosferă întregită cu filmele evocînd aceeași perioadă semnată de Manole Marcus. Aș aminti aici și firescul de ambianță și eroismul în haine de lucru, creionat de o echipă de excelenți actori «dirijați» de un documentarist înăscut, Virgil Calotescu, realizatorul **Mastodontului**; lirismul subtil creator de drame în penetranta analiză psihologică a Cristianeî Nicolae la **Întoarcerea lui Magellan** sau marea concentrare de mijloace, directetea și ardoarea expresiei filmice moderne a **Ediției speciale**, datorate lui Mircea Daneliuc.

Dar nu se poate încheia succinta retrospectivă decît pe nota majoră, de răspundere și angajare patinică și estetică a cineaștilor români, prin cele două opere ale maturității noastre, realizate în ultimul deceniu dar



Eroismul în haine civile
(*La patru pași de înfinit* de Francisc Munteanu, cu Sergiu Stănculescu)

acumulate în toate celelalte, de la **Eliberare pînă azi**. E vorba de **Puterea și Adevărul**, alături de care situăm astăzi ecranizarea **Clipei** lui Dinu Săraru, în regia lui Gheorghe Vitanidis. Cu astfel de filme, examenul de conștiință revoluționară, mereu în acțiune, al artei noastre, se

reinnoiește cu sporită vitalitate. Filmul patriotic al eliberării și al drumului istoric deschis României prin actul de la 23 August își adaugă la cote artistice — nădăjduim tot mai înalte, cu fiecare an — secvențele sale patetice, mereu emoționante.

Alice MĂNOIU

Eroismul în haină ostășească
(*Ultima frontieră a morții* de Virgil Calotescu, cu Emanoil Petrut)



Pe frontul eliberării, pe frontul reconstrucției



23 August 1944. Comunicatul istoric mă surprinde în drum spre Ploiești, unde fusese trimis de O.N.C. să filmez «explozii la rafinării». În centrul orașului mă întâlnesc cu primii prizonieri din armata hiteristă luați de ostașii noștri, și atunci trag câteva cadre cu ei, din proprie inițiativă. Încerc să ajung la Șercaia, unde se afla refugiată o unitate a O.N.C.-ului. Mă strecor cu greu, șoselele sînt blocate de trupe, ajung totuși, obțin aprobarea, mă întorc la București ca să pot prinde pe peliculă câteva manifestări populare, ample demonstrații ale muncitorilor veniți în fața Palatului să ceară un guvern democrat. Filmez gărziile patriotice împinzînd orașul, secvențe emoționante prin tumultul lor. În toamnă primesc ordin de con-

liniile fortificate ale inamicului. Înaintez și mai mult, atît de aproape încît îi văd pe inamici cu ochiul liber cum își cară munițiile și se pregătesc de luptă. Înainte de a ajunge aici, mă opresc și filmez la o unitate de tunari. Mă urc pe un tun nemțesc aflat în zona noastră și încep să filmez tirul de foc inamic ce nu mai conținește. Dar suflul mă aruncă la pămînt, cu aparat cu tot. Noroc că pămîntul era jilav de ploaie. Lovitura a fost amortizată, dar tunarii mă alungă din zonă. Îi stingheresc. Însoțesc cu aparatul de filmare, intrarea trupelor noastre în Pestiane (Karlov Vary de azi), oraș bombardat, pustiu, unde nu întîlnim decît câteva grupe răzlețe de partizani cehi coboriți din muni.

Armata I-a română cucerește la începutul lunii martie importantul punct de apărare al inamicului de lingă localitatea Plsovice și apoi

pe trepid, camuflindu-l cît mai bine cu crengi de copac. În dimineața zilei de 19 aprilie, filmez trecerea râului Morava de către trupele române. La un semnal de rachetă, din pădure apar sedinuri (bărce de metal) trase de ostași care, apărați de ceață artificială, înaintează spre râu. Inamicul trage cu proiectile de brand și cu mitralierele, aerul se încinge, e o învălmășeală de iad. Ai noștri reușesc totuși să forțeze râul și-n uralele victoriei trec pe malul celălalt. Mă apropiu și surprind emoția de pe chipurile lor, dar totul în goană. Nimeni nu se oprește. Nimeni nu are timp de mine.

La începutul lunii mai, armatele hiteriste se găsesc tot mai aproape de dezastrul general pe tot frontul. Numai aici, în Cehoslovacia, nemții continuă să reziste și chiar să ne atace. Îmi amintesc că mă găseam în Kojetin, în 6 mai, cînd dușmanul atacă orașul. Tocmai mă pregăteam pentru a filma joncțiunea armatelor I-a și a IV-a, dar iată că trebuie să fac față la o filmare de luptă, pe străzile orașului. Cu toate că la 9 mai 1945 toată armata germană capitulase, în aceeași zi, într-o localitate de lingă Brno, inamicul se încăpățînează să nu se predea. Filmez o luptă angajată între regimentul 31 Dorobanți și inamic, din care noi pierdem patru ostași și sînt răniți în chiar ziua Victoriei, alți patruzeci. Mă «răzbun» trăgînd sute de metri de peliculă cu coloane nesfîrșite de prizonieri fasciști, cu mari cantități de armament capturat de ostașii noștri, un cîmp imens de tancuri și mașini părăsite de inamic, o senzație jalnică de rupea a frontului, de derută și dezorientare în tabăra dușmană.

Filmez cu nesfîrșită bucurie momentele decorării ostașilor români și primesc și eu, alături de ei, decorația «Bărbăție și credință» cu spada de război.

La întoarcerea de pe front, localitorii Aradului ne fac o adevărată manifestare de simpatie; în piața Avram Iancu reușesc să înaintez cu greu printre flori aruncate din toate părțile. E un moment de neuitat, îmi dau lacrimile și nu mai pot filma.

M-am întors în grabă acasă, unde erau evenimente de tîmat. Incepea o altă ofensivă. Ofensiva de reconstrucția a țării. N-a prea existat loc unde s-a construit ceva în țara asta — să nu fi fost și eu prezent cu aparatul de reporter în mină, la viaductele de la Salva-Vișeu, la hidrocentrala de la Bicaz, de la Vidraru ș.a.m.d.

Am primit Medalia Muncii și medalia «A 30-a aniversare a republicii» și astfel mă pot mindri că am fost ostaș credincios și pe frontul Eliberării și pe frontul Reconstrucției.

Constantin DEMBINSKI



**Documentul eliberării Aradului înregistrat pe peliculă
de Constantin Dembinski**

centrare și plec pe front ca reporter militar. Sînt repartizat la Armata I-a, comandată de generalul Vasile Atanasiu. Plecăm spre frontul care începuse ofensiva de eliberare a Cehoslovaciei.

În februarie 1945, Divizia III-a Munte, ajutată de Divizia III-a și de Divizia X Infanterie, încep ofensiva în munții Javorina, eliberînd, cu mari pierderi, întreaga zonă fortificată. Se dau lupte grele pentru fiecare metru de pămînt. Prin 17—18 februarie, întreaga zonă de la Oremovlaze este eliberată. Pentru cucerirea ei, trupele române au făcut minuni de vitejie. Încerc și eu să pătrund cu aparatul de filmat cît mai adînc în zona frontului. De pe o colină înregistrez cu teleobiectivul

înaintea pe cursul mijlociu al râului Hron, în apropiere de orașul Zvolen; filmez rînd pe rînd regiunile eliberate, cercetași înaintînd prin păduri, pe coate, camuflați de buruieni, armament greu tirat prin bălți, cuiburi de mitraliere mutate dintr-un loc în altul, comandanți aplecați deasupra hărților. Reușesc câteva prim-planuri ale generalului Vasiliu Îmbărbătîndu-și ostașii gata de ofensivă. La Regimentul Corpului 7, pe care-l însoțeam, am ocazia să înregistrez pe peliculă o operație de luptă decisivă pentru înaintarea frontului; fortarea râului Morava. De cu seară se fac pregătiri într-o pădure care se află de-a lungul râului. Aici, la marginea pădurii, într-o groapă, îmi instalez aparatul

Și noi am fost acolo...



În seara zilei de 23 August 1944 mă aflam împreună cu colegul meu Ovidiu Gologan, într-o proiectie la Tîncăbești cu un material filmat de noi cînd cineva întrerupe proiectia și ne anunță că, la radio, se transmite un comunicat important în legătură cu răsturnarea dictaturii fasciste și formarea guvernului de uniune națională. Ascultăm emoționați glasul solemn al crainicului: «Poporul nostru înțelege să fie singur stăpîn pe soarta sa». Ne-am hotărît pe loc, nu ne rămînea nici o clipă de pierdut. Ne-am încărcat aparatele și fără să mai așteptăm alte dispoziții am pornit-o spre București. Trebuia să ajungem la vreme ca să putem înscrise pe peliculă momentele istorice pe care le trăiam. Dar cum să ajungi? Șoselele erau înțesate de trupe germane în retragere, camioane ce transportau mitraliere în poziție de tragere; cum să te strecoți printre ele cu aparatul de filmat și cutiile grele de peliculă fără să atragi atenția? Ne-am hotărît s-o luăm fiecare pe alt drum; Gologan a pornit-o spre Paris, eu m-am îndreptat către București prin Săftica. Unul din noi trebuia să ajungă la timp. Nu puteam rata clipa. Era o datorie a fiecăruia.

Ajunsesem pe căi ocolite la Săftica și, deodată, zăresc un marinar român care răsare nu știu de unde și începe să tragă cu pușca mitralieră asupra coloanei germane în retragere. Marinarul era singur, dar altă de neașteptat i-a fost gestul încît i-a derutat o clipă pe nemți. Pînă să se dezmeticească ei, ostașul nostru dispăruse. Dar chipul lui m-a urmărit multă vreme. Păcat că n-am putut să-l filmez. Era cel dintîi chip omenesc pe care-l întîlneam în drumul meu după atîtea fețe descompuse de groază, de ură, de istovire ale fasciștilor alungați din țară.

La București ne-am «regrupat» forțele, adică la sediul O.N.C.-ului din strada Wilson l-am întîlnit pe Ovidiu Gologan și am pornit să filmăm prin orașul în fierbere. Am filmat grupuri compacte de oameni ce fluturau steaguri și pancarte pe care scria «Trăiască P.C.R.»; în fața Palatului am surprins în imagine muncitorii înarmați, membri ai gărzilor patriotice. Am intrat în Palat și am tras cadre cu sala tronului distrusă de bombardamente, apoi am filmat Teatrul Național în ruine. La Podul Băneasa și la Otopeni unde se dăduseră lupte grele, am ajuns tîrziu, doar ca să filmăm ruinele lăsate de hitleristi și care transportînd răniți. Bubuiriile tunurilor se auzeau tot mai departe. Perspectiva noastră s-a luminat o dată cu intrarea Jurnalului cinematografic în normal: filmam zilnic evenimente de pe agenda

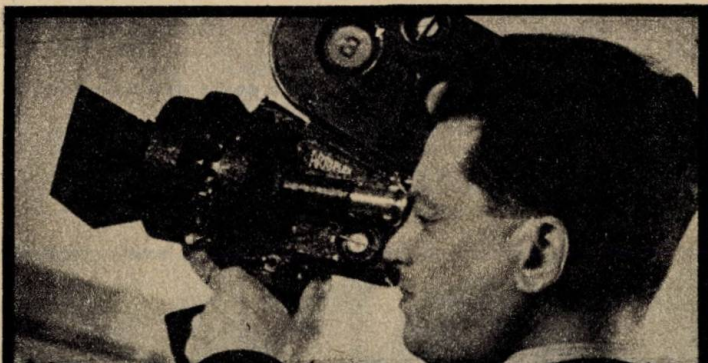
politică și diplomatică a noului guvern: prima ședință a consiliului de miniștri Dr. Petru Groza, spectacole pentru răniți, Congresul sindicatelor, semnarea acordului românobulgar sau plecarea unor brigăzi de muncitori în campania însămintărilor. Aparatul înregistra neobosit, cuprins parcă de frehezia evenimentelor ce se precipitau: alegerea primilor candidați ai poporului, primul 1 Mai liber, ieșirea pe poarta atelierelor C.F.R. Grivița Roșie a primelor locomotive românești, imagini care alcătuiesc astăzi fondul de aur al Arhivei Naționale cinematografice.

În aprilie 1945, în urma unui ordin al Marelui Stat Major, am plecat în calitate de reporter cinematografic împreună cu Ovidiu Gologan și cîteva foto-reporteri, să-l însoțim pe ministrul de război, generalul Vasiliu-Rășcanu, într-o inspecție a unităților românești pe frontul cehoslovac. Alături de noi se aflau ziariști, scri-

strecura și a filma în linia frontului. Cîmpul de luptă nu este așa cum ni-l închipuim noi acasă sau cum îl vedem pe ecran dintr-un fotoliu de cinematograf. Îmi amintesc că mă aflam într-o zi la un post de observație situat în primele aliniamente ale pozițiilor noastre. Inamicul se găsea la circa 500 de metri. Orice mișcare a noastră era reperată. Am filmat culcat fiind, dar la un moment dat vrînd să cuprind în cadru și pozițiile inamice, m-am ridicat în picioare; nemții m-au văzut și au început să tragă. Vă închipuiți ce mi-a fost dat să aud din partea ostașilor noștri! Ne-am precipitat cu toții în adăposturi unde am fost rugat stăruitor de toți să-i scutesc cu filmările mele.

Dintre evenimentele la care am fost martori în acele zile, rețin încă un moment: o unitate română staționa prin pădurile munților Tatra.

Ostașii noștri erau îngrijorați: dușmanul, în retragere, organizase niște posturi răzlete și bine camuflate, care operau în zona respectivă, cu arme cu lunetă. Tirul era înspăimîntător de precis. Orice mișcare, orice inițiativă a noastră erau prompt reprimite. Am «furat» cîteva imagini ale ostașilor noștri care se îndir-jeau să păstreze poziția, dar cum eu



Nu puteam rata clipa. Aveam contract cu istoria (Ion Cosma asigurînd imagini pentru primul jurnal cinematografic după eliberare)

itori, artiști într-o grupă numită de «propagandă». După un popas pe teritoriul Ungariei unde, din cauza unor măsuri de păstrarea secretă a locului Comandamentului General, am ratat o filmare cu întîlnirea generalului Rășcanu cu generalul Malinovski, caravana noastră a ajuns pe poziția Banska-Bistrița. Aici unitățile românești lichidau pozițiile inamicului; a trebuit să ne strecurăm cu foarte multă precauție printre soldații angajați în luptă, ca să surprindem momente interesante. Reportajul în asemenea condiții e greu de realizat. Ți se cere multă prudență și nu numai pentru tine, ci și pentru cei din jur pe care nu trebuie să-i expui cu «războiul ta» de a te

puteam în orice moment, cu neastîmpărul meu de a filma, să servesc drept țintă, am fost rugat insistent să părăsesc poziția, să nu mai periclitizez viața mea și a tovarășilor mei.

Dintre ultimele secvențe ale războiului, pe care le mai reține retina mea și a aparatului sînt și imaginile întoarcerii acasă. Pe tot traseul pe care se deplasau unitățile noastre, populația își întîmpina eliberatorii cu flori și urale de bun venit.

Au trecut 35 de ani de la aceste istorice evenimente, dar ele sînt încă prezente în memoria mea, parcă a fost ieri.

Ion COSMA

opinii despre cineepopeea națională

De ce filmul istoric?

Virgil Cândea:

Trebuie să sesizăm
caracterul
actual al unor
personalități sau
evenimente din trecut

— Stimate Virgil Cândea, de ce credeți că filmul istoric are o asemenea putere de captivare a spectatorilor?

— Pentru că istoria națională sau universală reprezintă unul dintre cele mai însemnate tezaururi de subiecte pentru filme pasionante prin acțiune, valoroase ca informație și suport de reflecție, reactualizând modele umane, reamintind experiențe triste sau reușite ale societății din trecut. Nu-i nevoie să subliniez faptul că un film istoric (desigur, de calitate) este totodată un film de succes nu numai prin valoarea lui artistică, dar și prin tematica față de care spectatorul contemporan simte o mare atracție. Producția mondială de filme istorice ridică, firește, numeroase probleme născu-

Trecutul este visul nostru
despre viitor.

De aceea imaginea noastră despre el
trebuie să fie și reală și ideală

te în special din lipsa de respect a producătorilor față de ceea ce numim adevăr istoric. Goana după senzational face ca adesea să se introducă în scenarii falsuri absolute jignitoare pentru cultura generală a spectatorului (amintesc în acest sens o superproducție americană de acum 15—20 de ani, *Mongolii*, în care se putea afla că Gînghis Han a murit la Reazan și că a fost ucis de propriul său fiu).

— Ce poate, deci, compromite un film istoric?

— În primul rând, lipsa de respect față de adevăr și de autenticitatea epocii despre care tratează. Din acest punct de vedere, pînă cînd se vor introduce pe plan mondial

criterii severe în legătură cu asemenea producții (poate prin U.N.E.S.C.O.?) ce ni se cere nouă este o selecționare atentă a filmelor istorice pe care le importăm, cu preocuparea ca aceasta să aibă un minim de respect pentru cultura spectatorului.

— Dar să ne referim și la noi. Cum vi se pare cinematografia noastră din punctul de vedere al filmelor istorice?

— În ceea ce privește producția națională de filme istorice o găsesc încă timidă și departe de nivelul la care o îndreptățește nu numai arta filmului, dar și bogăția tematică a istoriei românești. Cauza principală consider că este insuficiența



«Istoria națională,
un izvor nesecat
de subiecte
atrăgătoare»
(Vlad Țepeș,
cu Ștefan Sileanu)

cooperare dintre cineaști și istorici. Poate că izolarea specialiștilor în istoriografie, în cîmpul cercetării proprii, îi împiedică uneori să sesizeze caracterul actual al unor evenimente sau personalități din trecutul nostru. La rîndul lor, cineaștii își îngăduie, cred, prea multe licențe față de ambianța și realitățile proprii epocii evocate (mă refer nu numai la arhitectură, mobilier, costume, dar și la atitudini și idei). Este o problemă de documentare, dar și de concepție, deopotrivă, față de trecut și prezent, pe care unii scenariști și regizori le «potrivesc» într-o manieră prea superficială, punînd astfel în mîntea și gura lui Vlad Tepeș și Mihai Viteazul idei și expresii vădit anacronice, specifice vremii noastre.

— Ce ați propune dv.?

— Cu cîțiva ani în urmă am publicat în revista «Cinema» un serial de evocări istorice propuse ca tot aștea teme de film. Cu excepția lui Dimitrie Cantemir care a preocupat pe cineaști mai degrabă în legătură cu tricențenarul nașterii sale, nu cred că vreun scenarist a găsit fertilă vreuna din ideile pe care le sugeram în acele articole. E foarte probabil că n-am fost destul de convingător. Dar îmi este greu să accept că un Petru Rareș, un Brîncoveanu, un Cuza Vodă și epocile lor de luptă și creație românească nu pot să inspire filme istorice de mare succes. Le aștept.

Nicolae Dragoș:

**Ascultăm
vocea istoriei
ca să deslușim
cadencele
prezentului**

— Care credeți, stimate Nicolae Dragoș, că este importanța filmului istoric în conștiința unei națiuni, în conștiința națiunii noastre?

— Cantitativ, filmul istoric românesc este bine reprezentat de cinematografia contemporană de la noi. Multe din personalitățile simbol ale istoriei — mă refer la istoria noastră mai îndepărtată — au slujit drept pretext, cîteodată fericit — unor scenariști și regizori. Calitativ însă, am sentimentul că filmul istoric își mai caută încă trăsăturile distinctive. Desigur, nu văd istoria pe ecran înfățișată într-un mod decorativ și monocord. Însă condiția obligatorie e o mai acută ofensivă din partea creatorilor împotriva retorismului și a actualizărilor forțate. E de la sine înțeles că evocarea unei pagini istorice prin mijloacele celei de a Z-a arte nu poate fi echivalată cu un gest hagiografic. Nu ne căutăm în istorie numai rădăcinile existenței, ci și ramurile ce așteaptă mugurele viitorului. Ascultăm vocea istoriei

în măsura în care acolo deslușim cadencele solemne ale prezentului. În măsura în care aspirații fundamentale, etern valabile, și-au aflat întruchiparea într-un moment de istorie sau o personalitate a istoriei. Aceasta trebuie să se fi întîmplat atunci cu tot tagismul sau dramatismul în mod natural, firesc.

— Adică?

— Luptînd pentru independență, de pildă, poporul român și voievozii săi împlineau un ritual fără de care viața însăși nu era de imaginat. Poate de aceea un mai mare firesc al faptelor, o mai lăuntrică luminare a existenței, a personajelor de prim

ideală. Așa cum se și arată cîteodată în filmele noastre cu subiect istoric. Mi se pare însă că adevărații cineaști caută trecutul prea departe, uitînd că există și unul apropiat, tot atît de pilduitor. Și poate mai dramatic prin faptul că, mai mult ca altădată, colectivitățile umane au ajuns la conștiința de sine, dar pe steagul de luptă și aspirații ideale sunt scrise mai apăsător și mai precis. Dinspre acest trecut apropiat este de așteptat să vină către cinematografie cît mai multe sugestii.

— Sînteți autorul scenariului recentei premiere cinematografice: «Falansterul».



«Nu ne căutăm,
în istorie numai rădăcinile,
ci și ramurile
care așteaptă mugurii viitorului»
(Falansterul cu Adrian Pintea)

plan sau secundare ar avea darul să transpună într-o altă zonă de calitate filmul românesc, nelipsindu-l de dimensiunea sa eroică.

— Ce vă interesează: o imagine ideală a faptelor noastre din trecut reflectată în filmele istorice sau una reală?

— Nu cred că poate exista nici una, nici alta. Trecutul este cum putem să ni-l imaginăm noi azi, dar beneficiind de lumina pe care noi o proiectăm asupra lui. Sînt încredințat că peste un secol, cei ce vor veni după noi vor adăuga noi interpretări și semnificații aceluiasi trecut. Totul este ca «eternul» acestui trecut să nu fie supus unei optici idilizante, sau uneia violent naturaliste. Trecutul este visul nostru despre viitor. De aceea imaginea noastră despre el trebuie să fie reală și

— Da. O modestă încercare în colaborare cu Florian Avramescu, o posibilă «biografie a unei idei». Așa cum a fost ea întruchipată în falansterul de la Scăieni al lui Theodor Diamant.

— Ați vrea să ne spuneți cîte ceva legat de această experiență?

— Sînt prea aproape de momentul împlinirii în imagine a scenariului și prea subiectiv ca să pot emite judecăți critice. Știu însă că am intenționat în scenariu evitarea unei tratări a subiectului ca la carte, am apelat la licențe istorice pentru a da sens narațiunii, pentru ca înfruntarea dintre idei și realitate — așa cum s-a putut petrece ea acum aproape 150 de ani — să aibă rezonanță acută și în prezent.

Interviuri de GEORGE ARION

Sîntem fiii acestor ani incandescentî

Atunci s-au descătuşat energiile

Aceste trei decenii şi jumătate care au trecut de la acel August unic din istoria noastră au în ele încărcătura unei întregi epoci, rezonanţa unei adevărate renaşteri în viaţa poporului român, o epocă de împlinire a destinului nostru. Privind în urmă, la densitatea extraordinară a faptelor de muncă şi de viaţă, de prefaceri şi deschideri de orizonturi, sentimentul comun este că aceste trei decenii şi jumătate au cuprins în curgerea lor tumultuoasă, secole. În muncă, în ştiinţă, în artă, ritmul este alert, dinamic, innoitor.

Scriam cu ani în urmă tot în revista «Cinema» că generaţia mea de actori este generaţia tuturor posibilităţilor. Cred acest lucru cu aceeaşi tărie şi azi, în preajma aniversării celor 35 de ani care au trecut de la 23 August 1944.

Posibilităţile noastre de afirmare profesională sînt multiple şi imense. Roluri în teatru, la radio, la televiziune, în film. Roluri scrise pentru noi, gîndite pentru noi.

Îmi vin adesea în minte personaje şi gînduri ale lor pe care am avut cînslea să le interpretez — pe scenă sau în film — să le caut raţiunea de a fi rămas prezente semnificative în cultura noastră, în conştiinţa spectatorului nostru. Unele din aceste personaje au dimensiunile altor epoci, altele sînt portretele unor contemporani.

Nicînd actorul român n-a fost mai preţuit şi n-a fost mai mîndru de profesia lui ca astăzi.

Oriunde, în ţară şi străinătate, se vorbeşte cu stimă de actorul român, de condiţiile dezvoltării talentului lui şi este invidiat. Am fost în măsură să-mi dau seama chiar de curînd de aceasta. Sînt deci în perfectă cunoştinţă de cauză.

Ion BESOIU

Un arc de boltă. O viaţă de om

23 August 1944. Buhuşi, un tîrg prăfuit de război. Un copil se pregătea să înceapă şcoala. Nici nu se gîndea că peste 35 de ani se va uita la alţi copii care se pregătesc să întîmpine anul şcolar şi va avea emoţii în faţa exigenţei lor, dedicîndu-şi întreaga existenţă filmului pentru copii.

23 August 1979. Prilej de bilanţ. M-am bucurat de încredere, am realizat un număr mare de filme răsplătite cu recompense dintre cele mai prestigioase. Prilej de bilanţ, dar şi de alcătuirea unui program în care filmul pentru copii rămîne o pasiune şi o datorie. O pasiune de a realiza cît mai frumoase, cît mai inspirate filme pentru spectatori şi o datorie de a face ca filmul să devină un pilon de rezistenţă în educarea tinerei generaţii, pentru a permanentiza acţiunile prilejuite de Anul Internaţional al copilului. (Nu este un vis lipsit de realism organizarea unei cinemateci de filme pentru copii. Ar fi păcat ca zestrea pe care o avem s-o uităm undeva în fundul lăzii. Aşa cum se reeditează cărţile pentru copii, trebuie reeditate şi filmele pentru copii, pentru ca fiecare generaţie nouă să beneficieze de ele.)

23 August 1979. Filmul românesc pentru copii se poate mîndri cu circa 40 filme de ficţiune, 48 filme documentare, peste 60 de filme de animaţie. Filme pentru copii şi tîneret distinse cu peste 60 de premii internaţionale. Dacă ne comparăm cu celelalte genuri cinematografice, putem spune că e mult. Că e mult ceea ce am realizat pînă acum. Dar dacă privim în ochii copiilor, trebuie să recunoaştem că încă le sîntem foarte datori.

Sîntem datori să le aducem pe ecrane eroii îndrăgiţi ai cărţilor preferate. Sîntem datori să-i aducem pe ecrane pe ei înşişi, cu micile lor bucurii şi cu «marile» lor pro-

bleme. Sîntem datori să le asigurăm serialul românesc cu un erou apropiat lor. Sîntem datori să le creăm săli de cinematograf specializate, destinate lor. Sîntem datori să-i învăţăm să-şi facă din filme un prieten apropiat, capabil să-i însoţească în cunoaşterea lumii. Sîntem datori să le vorbim sincer şi adevărat despre copilăria părinţilor lor. Sîntem datori să le facem cunoscută copilăria celor de o vîrstă cu ei, de pe alte meridiane. Sîntem datori să le încurajăm fantezia, imaginaţia creatoare şi să le propunem, cît mai îndrăzneţ, viitorul.

23 August 1944 — 23 August 1979: un arc de boltă — o viaţă de om.

Tîrgul moldovenesc este astăzi un înfloritor oraş socialist, copilul este un matur care crede în vesnicia copilăriei.

Elisabeta BOSTAN

Spiritul lui August

Credinţa că trăim sub zodia lui 23 August nuse implică în viaţă în chip fatalist, ci printr-o participare

**Istoria din perspectiva
actualităţii (Vlad Ţepeş
— scenariul Mircea Mohor,
regia Doru Năstase)**



«Realizăm un umanism nou, în care pe primul plan stă omul, stă societatea, stă preocuparea de a face ca poporul nostru să ducă o viață tot mai demnă, tot mai îmbelșugată, să aibă accesul liber la toate cuceririle științei și culturii și, totodată, să se afirme el însuși ca un creator activ a tot ceea ce este mai bun atît în domeniul material, cît și în domeniul științei și culturii, dovedindu-și capacitatea, geniul său creator».

Nicolae CEAUȘESCU

directă, creatoare, care iscă — așa cum ar spune Arghezi — «frumuseți și prețuri noi» în istoria și geografia României contemporane...

...Pînă în vara lui '44, 23 August era o oarecare zi din calendar, fără semnificații sau ecouri care să se multiplice în conștiințe și să treacă sărbătorește de la un an la altul, de la o generație la alta. Pentru mine însă, asemeni tuturor constructorilor societății socialiste românești, 23 August este, din prima zi, un mod de existență, de a gândi și de a simți la unison.

Filmele mele, peste o sută de documentare și lungmetraje realizate în cei 29 de ani de activitate cinematografică — nu se puteau concepe și realiza înainte de 23 August, pentru că ele au ca unic izvor de inspirație și obiect al artei, realitatea contemporană, mereu zămislită și mereu înnoită de viziunilor partid al comunistilor și de secretarul său general și președinte al țării tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Ritmii prefacerilor, al îmbogățirii orizonturilor noastre materiale și spirituale, ne impune nouă, cineștilor, ieșirea din tipare și scheme rutiniere, o luptă acerbă împotriva îmbătrînirii, înnoirea arsenalu-

lui nostru artistic capabil să țină pas cu exigențele spectatorilor — ei înșiși modele inspiratoare de filme.

Spiritul lui August constă în opțiunea liberă și consecvență a artistului de a se identifica cu idealurile, eforturile și izbînzile de fiecare zi ale poporului român.

De aceea filmele mele sînt ca, tematică și scop, evidența crezului meu de cineast comunist. Inspirare din actualitatea politică, din industrie sau agricultură, ele se înscriu în zona reflectării faptelor trăite nemijlocit împreună cu oamenii muncii țării mele în acești 35 de ani de istorie revoluționară.

Convins că sentimentul gloriei a tot ceea ce s-a înfăptuit după 23 August, și îndeosebi după Congresele IX, X și XI, este o problemă de conștiință și liberă accepțiune de a lăsa pe peliculă dovada abnegației și luptei pentru edificarea unei noi societăți în România, particip la marea sărbătoare cu două filme inspirate și implicate direct în istoria socialistă:

— ROMÂNIA — 1979, scurtmetraj documentar care își propune să consemneze chipul actual al nostru, al tuturor, ca urmare a transpunerii în viață a prevederilor Programului partidului.

— Ultima frontieră a morții — lungmetraj evocînd lupta patrioților maramureșeni care, sub conducerea comunistilor, au participat la eliberarea Transilvaniei de sub jugul cîmpilor fasciști.

În viitor, alături de colegii mei de breaslă, mă voi strădui să realizez lucrări cinematografice care, inspirate din viața și faptele poporului, să revină la el prin intermediul ecranului, filme care să redea truda, bucuria, frămîntările și entuziasmul cu care se citorește această istorie contemporană al cărei un UNU începe cu 23 August 1944.

Virgil CALOTESCU

Sînt mîndru
că aparțin
acestui popor

O crucială schimbare de destin a făcut ca, în urmă cu 35 de ani, România să-și deschidă drum socialismului. Era vorba, desigur, de destinul unei națiuni, căci drumul propriu-zis s-a deschis așa cum se croiește îndeobște orice cale istorică. Cu sînge, cu vieți, cu răni... Dar și cu lumina glorioasă a țelului.

Născut fiind aproape de acea răscruce a timpului, ruperea n-am resimțit-o decît prin și în cei care mă înconjurau pe atunci. Omul are puțină, bună sau rea, de a scormoni în memorie, retrăind pînă la prima, pînă la cea mai depărtată, pînă la așchie, pînă la gemenele de amintire care, în conștiința fiecăruia, poartă numărul unu — așa cum se denumește o lucrare simfonică.

Amintirile mele de început, atît cît pot să le recompun, coincid cu începutul acestei țări. La drept vorbind, mă simt produsul acestor ani. Aparțin unei generații care n-a trebuit să înțeleagă mai întîi ce este comunismul pentru a adera. Este generația crescută în spiritul lui, generația care a cunoscut cuvîntul

Cu conștiință revoluționară despre istoria revoluției noastre
Clipa, după romanul lui Dinu Săraru, în regia lui Gh. Vitanidis)



Partidului de îndată ce a putut lega primele litere ale alfabetului. O generație cu picioarele pe pământ și cu cap propriu, eliberată de prejudecăți, sfială sau frică — o generație liberă.

Este lucrul cel mai minunat pe care l-a dat socialismul în cei 35 de ani.

Ziua ce se sărbătorește ca amintire a Eliberării, înseamnă mai mult decât pioasa pomenire a jertfelor arse pe rug, înseamnă eliberarea omului de întuneric, învățarea omului cu libertatea, deprinderea lui cu respectul de sine. 23 August este o Eliberare în mers. În marș. Fiecare sărbătoare găsim-ne mai liberi, mai puternici, mai fermi ca în anul ce a trecut. Aceasta e de fapt lumina lui August. Gloria lui. Sint mîndru că aparțin acestui popor, întreg, cu libertatea și truda mea. Vom ieși iarăși cu copiii pe umeri și florile-n suflet, și-o să ne strîngem, ca de fiecare dată, minile.

Mircea DANELIUC

Semnificația unui timp eroic

N-am participat la evenimentele din August '1944. Eram prea mic și undeva departe de miezul fierbinte al înfruntărilor din acea vreme. Mai degrabă cred că am auzit de cele întîmplate; nu-mi amintesc exact cînd și cum am deslușit semnificația lor, deoarece azi am sentimentul că acest eveniment de aleasă și covârșitoare importanță istorică pentru țară și pentru fiecare dintre noi care ne socotim fiii acestui popor, face parte din al meu «de cînd mă știu». Mai apoi, în august 1969, militar fiind, filmam parada festivă a celei de-a 25 aniversări a eliberării țării cu emoția responsabilității, cu emoția prezenței în jurul meu a celor cîțiva care au apucat să trăiască zilele eliberării cu aparatul de filmat în mînă. I-am văzut filmînd cu aceeași dăruire și participare, martori ai istoriei noastre trăite azi. Și am încercat să fiu ca ei. De atunci mi-a fost dat, grație filmelor la care am muncit, să mă «întîlnesc» de cîteva ori la rînd cu evenimentele acelui August glorios. Mi-a fost dat să mă reîntorc în film, să caut, să cercetez și să mă implic, să deslușesc în profunzime sensul ireversibil al acelor vremi. **Castelul condamnaților**, serialul pentru televiziune, **Un august în flăcări**, **Zidul**, **Urgia** sînt filme despre momente și destine eroice ale unui timp eroic, la care am avut cîntea să particip, alături de alte realizări ale cinematografiei noastre închinat acestui moment.

Rămîn însă cu convingerea că marile noastre film ale eliberării n-ă apărut încă, și că noi trebuie să-l facem, cei ce trăim și muncim în aceste timpuri. E datoria noastră etică și patriotică. E datoria tuturor cineaștilor din această țară.

Salut aniversarea acestui august cu satisfacția celor 35 de ani de statornicie, a celei mai de preț cuceriri istorice a poporului român.

Iosif DEMIAN

Un drum fantastic între două lumi

Cei 35 de ani se înscriu în viața generației mele ca cea mai entuziasată și productivă perioadă de existență, între adolescență și deplină maturitate. Am cunoscut acea lume în care viața era copleșită de orori, ură, prigoană, dezumanizare, iar moartea unui om sau a milioane de oameni se consemna cel mult ca un fapt divers. Erau ororile fascismului. În acea lume numai nădejdea și lupta erau argumentele supraviețuirii. A venit și ziua cînd nădejdea și lupta au ieșit în drumul mare și cînd generația mea s-a aruncat în focul bătăliei cu tot ce a avut mai prețios pentru a porni la edificarea unei lumi care să dea adevărata replică umanistă acelei lumi prăbușite.

Dacă piramidele s-au construit cu ajutorul bicolor care au minat sclavii, iar lagărele morții și fabricile care au produs bombe, tunuri și gaze de exterminare au fost făcute de bicicuiitori de sclavi care au înlocuit doar biciul cu pistolul automat, replica noastră a fost Bumbestii-Livezeni, a fost Bicaz, Porțile de Fier și o întreagă țară reconstruită din temelii prin entuziasm și dăruire, prin dorința conștientă a fiecăruia

de a fi părțica acestui strălucitor edificiu. Da, este o replică! Sintem datori să arătăm cu mîndrie tuturor, de pretutindeni, această cale parcursă. Filmul românesc a făcut-o, o face și o va face și mai bine în viitor. Simțul datoriei ne-a determinat și pe mine, ca și pe colegii mei, să ne dedicăm cinematografului munca noastră. Operatorii filmului românesc au fost și rămîn credincioși voinței de a arăta ori de cîte ori se ivește prilejul, în imagini cît mai sugestive, artistice, acest drum fantastic parcurs de noi, de la lumea veche la cea nouă. Prețuim prin filmele noastre, așa cum se cuvine, jertfa și suferințele din trecut și înălțăm și vom înălța prin filmele noastre marea și abnegația eroismului acelor zile.

Gheorghe FISCHER

Vîrsta de aur a maturității

Pentru un om a cărui vîrstă coincide cu cei 35 de ani pe care poporul român îi aniversază în această vară, evenimentul capătă o rezonanță specială, întrucît reprezintă trecerea la vîrsta maturității, moment în care se produce inevitabil, în om, un plus de luciditate. Prilej cum nu se poate mai nimerit pentru un cineast, aflat la început de drum, să mediteze la răspunderea morală pe care o poartă în fața societății și a semenilor. Pentru breasla cineaștilor, evenimentul poate reprezenta momentul asumării mai hotărîte a răspunderilor sociale și morale pe care profesia de cineast le implică. După cum cred că pe toți artiștii acestei țări evenimentul trebuie să-l mobilizeze să dea în viitor opere de înaltă valoare artistică și politică apte să edifice o personalitate culturală a acestei țări pe măsura personalității politice dobîndite de națiunea ro-

O cultură artistică și totodată continuarea unei tradiții cinematografice: Înainte de tăcere de Alexa Visarion (cu Valeria Seciu și Liviu Rozorea)



mână în acești 35 de ani pe care-i aniversază. O vom edifica, fiind conștienți că, fără o personalitate culturală distinctă, o națiune nu-și poate preciza pe deplin locul în lume și istorie.

Stere GULEA

Cronicar al acestor decenii...

Pentru cine nu știe, sînt un regizor de film documentar provenit din gazetă.

Cu o singură excepție (nu știu dacă a fost și regretabilă...): n-am realizat decît filme documentare.

Am dorit întotdeauna să fiu un creator de esențe inefabile, dar n-am reușit să fiu decît un reporter care nu știe să scrie, dar știe să vadă — să vadă și să însemneze în imagini ceea ce a văzut.

Acum, la «maturitatea mea avansată», cred că această mutație fortuită de la simbol la faptul concret, e mai mult decît o consolare, e o împlinire. Pentru că e reconfortant să știi că ești unul din martorii acestor treizeci și cinci de ani de transformări sociale, aflat întotdeauna prin profesie, vocație și chiar noroc, în unghiul cu cea mai semnificativă perspectivă a evenimentului.

Poate că aserțiunea e prea riscantă, dacă declar că e minunat să te simți un Ion Neculce sau Radu Popescu util de secolul XX cu un teleobiectiv și o peliculă sensibilă.

Am cunoscut de aproape (și am teaurizat în imagini pentru strănepoți) fiecare an de dezvoltare a țării. Nu în planuri de sinteză statistică, ci în planuri de esență, prin problemele particulare ale individului și ale locului.

Nu știu mai mult despre transformările economice pe plan național decît oricare cititor de gazetă, dar știu aproape totul despre oamenii

Bicazului sau ce s-a întîmplat la Galați în perioada construcției Combinatului siderurgic. Nu cunosc în toată complexitatea lor problemele transformării socialiste a agriculturii, dar știu exact ceea ce s-a întîmplat în cîteva sate din țară.

S-ar cuveni, poate, să închei aceste cîteva gînduri, cu ceea ce îi spuneam lui Tudor Octavian — acum cinci ani — pentru un interviu apărut în «Viața Studențească», nu întîmplător, ci cu ocazia sărbătoririi a 30 de ani de la Eliberare: «Singurul gînd care mi-a condus viața a fost să fiu permanent cîștit cu mine însumi».

Cred, deci, că acel hotărîtor augur de acum 35 de ani, a fost determinant nu numai pentru biografia mea, dar și pentru definirea caracterului meu.

Mirel ILIEȘIU

Sîntem generația de la 23 August 1944

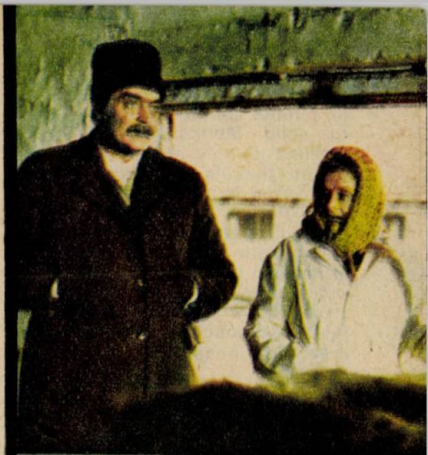
Generații succesive se leagă de cite un crucial eveniment al istoriei, suflătește și prin destin, fiecare suflet și fiecare destin compunînd în major creația epocii deschise de acel eveniment.

Există generația de la '48.

Noi, sîntem cei de la 23 August 1944.

Istoria aparține și celor care vin, dar nouă, celor care am fost contemporani acelei nopți din august, semnificațiile propriului destin ne apar geometric înmulțite.

Rememorarea trăirilor intense de copil, emoții răscolitoare, gîndurile nebuloase de atunci, certitudinea bucuriei de moment a păcii, speranțele nedeșluite pentru viitorul



Poetul Ion Brad, publicistul Alex. Brad, regizorul Virgil Calotescu la temelia unui film de fierbinte actualitate: Drumuri în cumpănă

de azi, sînt ca pisanile pe medalia bătută a aniversării.

Adăugînd medalie lîngă medalie, am împlinit 35 de ani!

Printre atîtea efigii, cinematografia românească deține un relief de firească afirmare a mîndriei artelor. Cinematografia românească, un suflet și un destin în dialectica răsturnărilor istoriei de la 23 August 1944, își urmează deschiderea drumurilor spre orizontul tuturor așteptărilor noastre, cu încrederea veșniciei tinereții.

Mircea MUREȘAN

Un eveniment care a dat vieții noastre sens și țel

Puterea de influențare pe care o are arta spectacolului asupra oamenilor, este cunoscută din cele mai vechi timpuri. De-a lungul veacurilor, ori de cîte ori s-a ridicat la puritatea de cristal a artei, spectacolul a fascinat și a zguduit. Densitatea de evenimente, de situații dramatice, de idei, pe care o conține un bun spectacol, devine izvor de delectare spirituală și naște meditația. Ideile spectacolului ajung la spectator prin intermediul actorului, al eroului, care de multe ori devine exemplu demn de urmat. Iată de ce iubesc atît de mult această profesie pe care o consider o datorie profund cetățenească.

În societatea noastră, care zidește o lume nouă, trebuie edificată și o nouă conștiință. Noi, artiștii, sin-

Debut într-o partitură majoră (Stela Furcovi în Ecaterina Teodoroiu — scenariul Mihai Oprea și Vasile Chiriță; regia Dinu Cocea)



tem chemați să facem tot ce ne stă în putință pentru realizarea acestui scop. Munca noastră are un profund caracter educativ mai ales pentru tinerele generații. Ne simțim ostași în prima linie a nobilei lupte pentru o lume mai dreaptă, mai bună, mai frumoasă. Acest salt calitativ al profesiei noastre nu ar fi fost posibil fără înfăptuirea istoricului act de la 23 August. Acestui eveniment îi sîntem profund recunoscători, pentru că el a dat vieții noastre, sens și tel.

Amza PELLEA

Să fim la înălțimea marilor realizări ale poporului nostru

Peste tot în țara noastră, în toate ramurile de producție, se fac bilanțuri, se analizează munca oamenilor acum în preajma celei de a 35-a aniversări a eliberării patriei de sub jugul fascist, în preajma celui de-al XII-lea Congres al Partidului.

Multe sînt transformările care se văd cu ochiul liber, pămîntul nostru are o înfățișare nouă care nu poate decît să ne umple inimile de bucurie. Alături de toate aceste rezultate mărețe se numără și unul dintre cele mai importante: realizarea unui om nou clădit pe coordonate noi, transfigurarea lui, în raport strîns cu înseninarea vieții noastre materiale. În acest sens, trebuie arătat, cu modestie, dar și îndreptățită mîndrie, că o contribuție valoroasă a avut-o și arta, înscrisă și ea în ritmul general al vieții noastre. Filmele noastre au căutat și ele acel caracter de noutate înscrinduse în operele de artă care să reprezinte faptele eroice ale poporului nostru din trecutul istoric și din prezent, fapte care au dus la înfăptuirea vieții noi a poporului avînd în frunte astăzi pe cel mai iubit fiu al său, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Sigur, că mai avem multe de spus în raport cu strădanile de zi cu zi ale oamenilor. Mai avem de depășit niște șabloane, niște timidități artistice, inerente, poate, tinereții. Cred, însă, că sîntem pe un drum bun. Evoluția firească a artiștilor noștri mai vîrstnici, născuți odată cu noua țară, cît și patosul și îndrăzneala celor foarte tineri, bagajul de cunoștințe cîpătat și din drumul ascendent al cinematografilor mondiale, ne fac să credem că odată cu împlinirea a 35 de ani de viață nouă vom pași și în acest domeniu cu mai puțină greutate și cu entuziasmul caracteristic al adevăraților artiști care au acest deziderat: o cinematografie la înălțimea marilor realizări ale poporului nostru.

Artiști buni avem, scriitori buni avem, posibilități tehnico-materiale sigur că vom avea din ce în ce mai mari, așa că nu ne mai trebuie decît puterea de muncă și izbînzile vor veni pe măsura pasiunii și dragostei pe care o avem pentru țara noastră, pentru poporul nostru și pentru meseria aceasta atît de grea, dar și atît de frumoasă.

Emanoil PETRUT

Omul într-un timp istoric nou

În contextul uriașului efort colectiv al întregului popor pentru construirea unei lumi noi, munca noastră, a regizorilor, ocupă un loc aparte, pentru că filmul are sarcina — artistică firește — de a înregistra pe peli-

deci ca filmul românesc să se ridice prin adevăr și maturitate artistică la nivelul acestei realități noi. Împlinirea acestei datorii trebuie să fie modul nostru, al regizorilor, de a ne sărbători istoria.

Alexandru TATOS

La Buftea bate inima filmului românesc

Se împlinesc și sărbătorim 35 de ani de la istoricul act al eliberării Patriei. Cinstim și aniversăm 35 de ani de construcție socialistă. Am făcut, producem și vom realiza filme despre acel 23 August 1944, dată de referință, piatră de hotăr în edificarea revoluționară a României contemporane.



Un gen clasic în viziune contemporană (Un om în loden de Nicolae Mărgineanu)

culă, de a oglindi cum se spune, acest efort, această realitate, aceste transformări în toată complexitatea lor. Dar viața ne demonstrează mereu și mereu că este unică și diversă, suavă și dură, liniștită și impetuoasă, uneori imprevizibilă, oricum, imposibil de constrîns în anumite scheme sau limite — așa cum din păcate se cam întîmplă în filmul nostru. De aceea spuneam că munca noastră, a cineastilor, este aparte, pentru că rolul filmului nu este numai de a înregistra acest puls al vieții pe peliculă, ci de a filtra, de a reliefa, de a ierarhiza prin limbajul emoțional al artei, ideile și semnificațiile vieții. Am fost întotdeauna fascinat de acest contact cu realitatea și de aceea filmul mi-a oferit cea mai potrivită cale de a mă apropia de oameni, de problemele și visurile lor, de simțămintele lor etern umane, dar exprimate într-un timp istoric nou. Datoria noastră este

rană. Generația mea, care a trăit furtunos această perioadă, nu poate vorbi la modul general despre înțelegerea și consolidarea noii ordini sociale și politice, fără a-și aminti cu emoție că această etapă coincide cu nașterea, creșterea și dezvoltarea industriei naționale de film. În această perioadă de început s-au construit studiourile de la Buftea.

Ca unul ce lucrez în cinematografie de aproape 30 de ani, și bat drumurile Buftei din 1956, am văzut cum istoria cinematografilor se confundă cu însăși istoria țării. Pentru comuna Buftea de atunci, studioul a însemnat un adevărat eveniment. Localnicii se angajează în număr mare la Centrul de producție cinematografică, calificîndu-se într-una din cele peste o sută de profesii ale filmului și specializîndu-se într-o industrie de vîrf, care dă măsura timpului pe care îl trăim, într-o

industrie de interes național și internațional.

Bufteenii de atunci au devenit muncitori pricepuți și învățați, iar copiii lor de astăzi fac artă sau stăpinesc procese complicate de electronică savantă, optică sofisticată și chimie de înaltă performanță. Acesta a fost miracolul Buftei «eminamente agrare», a Buftei hinterland al Bucureștiului, a Buftei comună umilită de moșteniri feudale, a Buftei ce avea să devină în anii din urmă punct de interes pe harta cinematografică a lumii.

Sefi de state, mari oameni politici, personalități marcante ale vieții culturale internaționale, oameni de afaceri vizitează Buftea impresionati de realitățile României socialiste. Ei își mărturisesc admirația în cartea de onoare a studioului în peste 40 de limbi ale pământului. Printre acestea una scrisă de un mare român, scriitorul Tudor Arghezi, care nota: «După mărturiile făcute în atâtea

pectat angajamentul luat în fața conducerii superioare de partid sporind producția la 30 de filme anual, practic cu aceleași capacități, cu același personal. Este momentul când studioul de la Buftea devine unul din importante studiouri europene.

În Centrul de producție cinematografică, în republica de umbre vii a lui Tudor Arghezi, muncitorii creatori ai altor frumuseți de lumină își aniversează țara anilor 35 și cinematografia, pentru că la Buftea bate inima filmului românesc.

Constantin PIVNICERU

O implicare pînă la ultima fibră

Nu știu ce a putut decide pe alți cinești să apuce calea atît de spi-

exprimarea artistică decît într-o artă de amplă sinteză ca filmul — cînd ignoram cu desăvîrșire că filmul este artă de sinteză, nu știu. Cum am simțit atunci că aș putea exprima acel sentiment care mă invadase ucigător, și de care simțeam că nu mă voi elibera decît prin film — film care de altfel nu exista în România — nu știu.

Dacă am realizat acel film sau acele filme care să mă izbăvească de trăirile ce mi-au zguduit tinerețea, aceasta este o altă problemă; atît de neînsemnată, încît nimic nu-mi va tulbura plinul acelor amintiri.

Sentimentul celui '44 mă face să am clipele mele — chiar dacă trecătoare — de secretă superioritate asupra marilor cinești ai lumii. Ce știu ei? Ei au filmele lor, eu port în mine un univers irepetabil, marele meu spectacol — căruia ce-i drept, pînă una alta îi sînt singurul spectator. În mine zac intacte — ce forță pe scara Richter a cinematografeiei — toate combustile în stare să schimbe o cinematografie. Cîți dintre cineștii lumii pot afirma că au văzut cu ochii lor clipa în care a încetat o eră și a început o alta? Cei care au trăit ultima zi a Evului Mediu ignorau de bună seamă că a doua zi începe Renașterea. Din primul ceas al celui 23 August, noi am știut că trăim într-un alt timp istoric. Este un sentiment care putea marca o sensibilitate artistică.

Cinematografia noastră, cea în perpetuă criză de teme și subiecte, stă de mai bine de treizeci de ani pe acest filon de aur, explorînd în schimb fel de fel de story-uri mai mult sau mai puțin polițiste.

Filmografia despre 23 August trebuia, în mod firesc, să însemneze temelia școlii cinematografice românești. Nu cu suspensuri, mai mult sau mai puțin palpitate pe această temă gravă, ci cu patosul unui moment unic în destinul unei națiuni.

Este incredibil de săracă filmografia acestui moment. După cum dureros de săracă este filmografia primilor ani ai puterii populare, a tuturor marilor întîmplări pe care, iată, două generații de cinești le-au trăit cu viața lor.

Asemenea lacune se vor umple, desigur, de către viitorii cinești care răsfoind arhivele de film și de presă, o vor putea face, uneori chiar foarte bine. Dar patosul actului istoric trăit de o conștiință nu poate fi echivalat cu nimic. Ca în oricare artă, nici o școală, nici o documentare nu pot înlocui biografia spirituală a artistului.

Să tragem concluzia care se impune din aceste mari datorii neîmplinite și să admitem, părăsind pentru o clipă zîmbetul cu care ne ascundem bucuria de creație, uneori greu încercată, că orice cîntec necîntat doare. Și uneori, moare.

Malvina URȘIANU



Comedia ca tonic și vitamină
(Expresul de Buftea de Haralambie Boroș)

limbi și de atîtea delegații din toate părțile lumii, poate părea de prisos o apreciere emoționată și admirativă în românește, a unui vizitator consternat de toate cele văzute și înțelese. Vizitatorul nu este decît delegatul unor puteri nevăzute, inima și conștiința, și a venit cu ele să strîngă la Buftea mîinile directorului republicii sale de umbre vii, slujită de o mie șase sute de înșuflețite devotamente».

Soarta Buftei și a slujitorilor ei este hotărîtă influențată de întîlnirile pe care secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, le-a avut cu cineștii în 1971 și 1974, cărora le trasează sarcina ca cinematografia națională să-și dubleze producția anuală de filme, militînd pentru o artă angajată, modelatoare de conștiințe și afirmînd geniul creator al poporului nostru.

Si lucrătorii din Buftea și-au res-

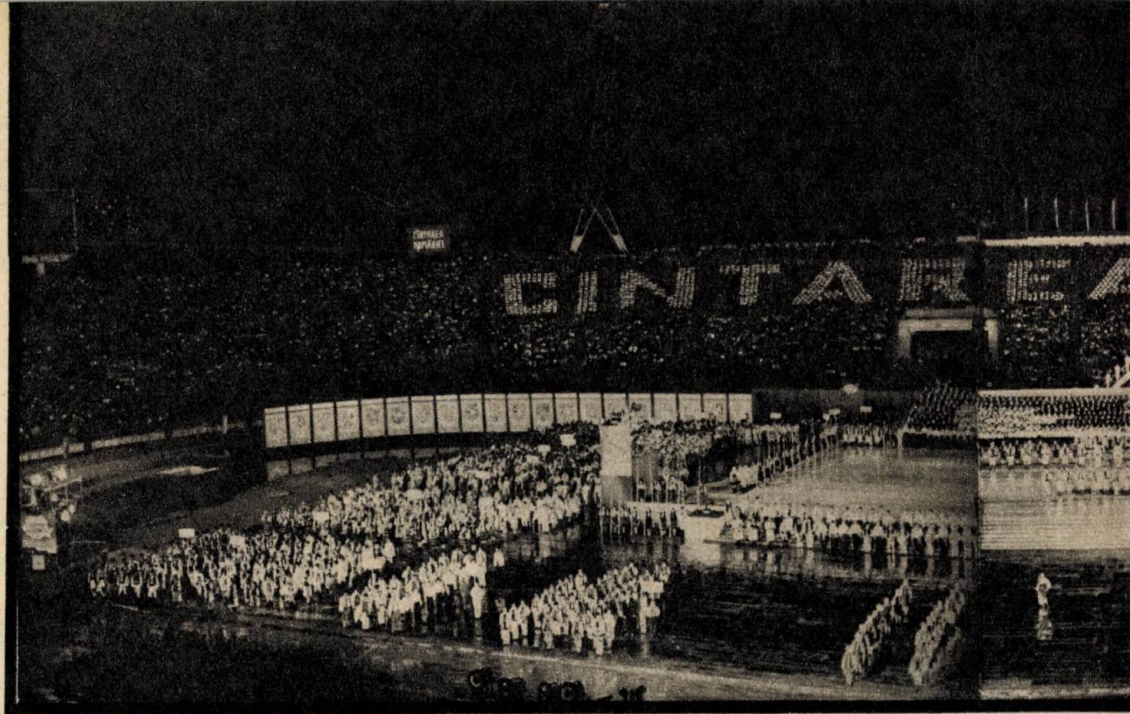
noasă a acestei — s-o numim profesiuni — care este filmul.

Ce experiență sufletească, ce revelație ideatică i-au putut determina să se devoteze cu toată ființa lor acestei arte fără muză. Probabil că, pentru fiecare dintre ei, va fi existat o asemenea iluminare, care le-a pecetluit destinul.

Pentru mine, știu sigur că a fost acea vară a lui '44, pe care am trăit-o cu setea de înțelegere a adolescenței, dintr-un punct de observație care îmi făcea posibilă scrutarea celor 360° de orizont social, cu luciditate și pasiune, cu implicare pînă în ultima fibră a ființei mele spirituale.

Mi se înfățișa un spectacol care nu putea fi numit altfel decît istoric: era grav, era tragic și optimist în același timp, era măreț. Și mai presus de orice, simțeam că era unic.

Cum de am intuit atunci că o astfel de trăire nu-și poate găsi



Secvențe posibile pentru un film despre ediția a II-a a Festivalului național „Cîntarea României”



După 35 de ani de cînd România a pășit pe făgașul noii sale istorii, putem aprecia, în toată compexitatea sa, uriașul proces de transformare spiritua-lă a poporului devenit stăpîn pe munca lui, putem evalua dimensiunile acestei evoluții spirituale și prin intermediul amplei manifestări cul-tural-artistice pe care istoria o va păstra în paginile sale sub numele, cu adevîr rezonanțe, de «Cîntarea României».

La capătul celei de-a doua ediții a Festivalului național al muncii și creației libere, putem consemna ex-istența a peste două milioane și jumătate de artiști amatori partici-panți; iată cea mai elocventă dovadă că preceptul lui Marx, potrivit căruia «fiecare om în care zace un Rafael trebuie să albească posibilitatea de a se dezvolta nestînjănit», s-a mate-rializat, datorită înțelepte politici a partidului nostru.

«Cîntarea României» nu este o

simplică competiție întru talent și măiestrie. Întreceri cu profil artistic ale profesioniștilor sau amatorilor au existat nenumărate de-a lungul anilor și contribuția lor la dezvolta-rea culturii noastre socialiste a fost dintre cele mai substanțiale.

Organizat din inițiativa tovarăsu-lui **Nicolae Ceaușescu**, secretarul general al partidului, Festivalul na-țional al educației și culturii socia-liste «Cîntarea României» care di-namizează uriașul potențial crea-tor al poporului nostru, antrenînd într-o pasionantă întrecere atît pe cei ce și exercită talentul în do-meniul creației tehnico-științifice, cît și pe slujitorii profesioniști și ama-tori ai tuturor genurilor artistice, s-a afirmat — în cei patru ani care au trecut de la înființarea lui — ca «o adevărată sărbătoare a artei și culturii noi, a muncii libere, avîn-tate a poporului nostru, construc-tor al socialismului, ca o eloc-ventă expresie a vieții noi, a întregii noastre națiuni socialis-te».

«Cîntarea României» s-a inte-grat organic în realitatea eferves-centă a țării, în viața plină de tumult a oamenilor care, zi de zi, cu ne-stăvilit avînt înfăptuiesc măretele obiective ale edificării societății so-cialiste multilateral dezvoltate, fa-vorizînd un climat creator, capabil să dinamizeze elanuri și să stimu-leze gîndirea novatoare.

Dar nici cele mai meșteșugite cu-vinte nu pot descrie amploarea, di-versitatea, multitudinea semnifica-țiilor cuprinse în sutele de mii de manifestări ale «Cîntării României», desigur și pentru că un singur om nu poate cuprinde totul, nu poate fi prezent pretutindeni unde se des-fășoară, într-o ipostază sau alta, festivalul național.

Doar filmul, prin marea lui capa-citate de concentrare și prin expre-sivitatea sa, poate realiza o aseme-nea performanță. A fost realizat un film despre prima ediție a «Cîn-tării României» și se pregătește acum un altul, despre ediția actuală a Festivalului. Dacă primul film s-a



«Să facem totul pentru a asigura, în cadrul Festivalului național «Cîntarea României», o participare largă, de masă, a tineretului, a tuturor oamenilor muncii, pentru afirmarea cu putere a forței creatoare a națiunii noastre».

Nicolae CEAUȘESCU

concentrat mai mult asupra laturii spectaculare a competiției naționale, ar fi necesar ca cel de-al doilea să pătrundă în adîncimea fenomenului, înfățișînd și ceea ce se ascunde dincolo de strălucirea spectacolelor propriu-zise.

În acest sens, ne permitem să sugerăm autorilor noului film despre «Cîntarea României», cîteva posibile secvențe, desprinse dintr-o îndelungată cercetare a acestei tulburătoare realități.

După imaginea cuprinzătoare a grandiosului spectacol al laureaților, abordată din zeci de unghiuri de filmare, să ne apropiem încet-încet și de chipurile oamenilor, pentru a-i cunoaște mai bine.

Iată, de pildă, șirul de fete din comuna Avram Iancu, fete una mai frumoasă decît alta, care cîntă din tulpine, despiciînd văzduhul cu chemări prelungi, alcătuite de sunete cu cod numai de moți știut, transmis din generație în generație ca pe o taină de preț a oamenilor acestor pămînturi. Vor fi acolo și femeile

cu părul strîns sub maramă, din comuna Stîngăceaua, păstrătoare ale altor chemări, specifice plaiului mhedintean pe care le aruncă în spațiu prin fife, un străvechi instrument popular construit din tulpină de leuștean uscat. Să-i căutăm printre laureați și pe gorjenii din Stănești, din formația de fluerăși din Remetea Bihorului, ori pe cei ce alcătuiesc «Cununa secerătorilor» din Comana de Jos și pe cei care au făcut «Tîrgul feciorilor», din Săcele.

Dar sînt atît de mulți acei care s-au făcut păstrătorii tradițiilor, și fără acești păstrători ai spiritualității populare nu s-ar asigura legătura trainică, indestructibilă, cu pămîntul țării, n-ar crește atît de semeată tulpina realizărilor prezente, floriei artei socialiste.

Fecioreasca și patru feciori

Iată chipul unui om potrivit de stat, cu trupul zvelt încă, cu tîm-

plele argintate, alături de cei patru feciori ai săi: Petru, de 11 ani, Cristian de 9 ani, Ioan de 7 ani, Dumitru de 4 ani. Le așază cu grijă clopurile, le controlează brielele, le poartivește crețurile cămășilor țesute cu arnici colorat de mîna mamei. Apoi îi împinge ușurel spre scenă. Îi ajunge din urmă și toți cinci se avîntă în ritmul îndrăcit al Fecioreas-căi de pe valea Arieșului. Se aud doar bătăile ritmice la cizmă, cu o intensitate gradată după puterile fiecărui. «Ponturile» complicate se succed amețitor și cînd te uiți la mोगldeata aceea de 4 ani cum saltă piciorul și lovește cizma cu palma lui cît o frunză de plop, ți se urcă un nod în gît și-ți vine să-l înalți pe brate ca pe un semn al nemuririi unui popor.

Cine-i tatăl acesta, mîndru de fecioriașii lui? Strungarul Ioan Giurgiu din Turda, vechi dansator și instructor al unor formații de multe



Tradiția fluierașilor transmisă din tată-n fiu

ori laureate și premiate. Pentru că lui i-a venit vremea să-și «pună cizmele în cui», cum spune tatăl cu tainică tristete, le transmite copiilor tot ce-a învățat și de la tatăl și de la bunicul său, pentru ca «ponturile» de pe Someș și de pe Arieș să nu se piardă.

Fiindcă pe aceste plaiuri dăinuie de veacuri oameni ca Ioan Giurgiu, ne-am păstrat «Călușul» vreme de două milenii, într-o Europă unde alte popoare își scormonesc arhivele și stampele pentru a mai afla și reconstitui ceva dansuri sau obiceiuri populare, măcar de acum o sută de ani.

Cîntecul face parte din ființa românului. El cîntă de bucurie, cîntă și de alean, cîntă cînd se avîntă în luptă, dar și atunci cînd goleşte la sărbători o ulică de vin.

De aceea și tradiția corală are vechi rădăcini pe meleagurile noastre. Cam greu să cuprinzi într-o imagine de ansamblu miile de muncitori, țărani, intelectuali, ostași, pionieri care înalță «Cîntare României», în cel mai concret înțeles al cuvîntului, dînd glas prin cîntec prea plinului din inimile lor.

Mozart la Turnu-Severin

Apropierea poporului de artă nu înseamnă numai faptul că milioane de oameni își pot exercita și valorifica talentul în mii de formații artistice. Efectele adînci ale acestui fenomen se fac simțite și prin aceea că, oamenii de cele mai diferite vîrste și profesioni au acces spre toate genurile artei, de la cele mai evaluate și complexe, pînă la cele mai simple. Nu există gen sau domeniu al artei pe care artiștii amatori să nu-l abordeze, realizînd uneori performanțe de-a dreptul uimitoare.

Pentru a consemna și acest aspect semnificativ al festivalului național,

putem zăbovi cu aparatul de filmat lîngă orchestra simfonică a casei de cultură municipale din Drobeta Turnu-Severin sau a sindicatului învătămînt din Cluj-Napoca. În timp ce interpretează lucrări de Mozart, Enescu sau Paul Constantinescu. Apoi lîngă formația de balet a Casei de cultură a sindicatelor din Bacău care a montat «Primăvara» de Cornel Trăilescu. Putem surprinde și un fragment din opereta «Ana Lujojana», pusă în scenă de către artiștii amatori din Tirgoviște sub conducerea artistului emerit Octav Enigărescu.

Aceste cîteva exemple surprinse în domenii care altă dată păreau inaccesibile artiștilor amatori, vădesc și efectele unui amplu proces de educație estetică, care începe de pe băncile școlii și se desăvîrșește în sălile de teatru și de concert, prin dubla ipostază de interpreți și spectatori.

Dramaturgia originală la Zalău

Zalău, vechiul oraș de pe meleagurile Sălajului, s-a avîntat asemeni multor localități, altădată uitate de lume, pe traiectoria ascendentă a industrializării. S-au înălțat fabrici și combinate moderne și lîngă ele și impunătorul edificiu al Casei de cultură a sindicatelor. Dar scena acestei instituții culturale nu găzduia, de la inaugurarea ei și pînă nu demult, decît trupele unor teatre profesioniiste venite destul de rar în turneu. Mult prea puțin pentru a satisface dorința de artă a unei populații în continuă creștere.

Într-o zi, nu de mult, un tînar regizor de teatru, Mihai Lungeanu, al cărui talent este dublat de un mare entuziasm și de o inepuizabilă putere de muncă, a răspuns invitației celor din Zalău, a stat cîteva săptă-

mini în mijlocul unui foarte înzestrat colectiv de artiști amatori, muncind uneori pînă tîrziu în noapte, și a pus bazele noului Teatru Popular. printr-un excelent spectacol cu piesa «Acești îngeri triști» de D.R. Popescu.

Tînărul regizor s-a întors la locul său de muncă, la Teatrul din Valea Jiului, dar va reveni pentru a monta alte spectacole cu artiștii amatori din Zalău. Astfel s-a născut în climatul de efervescentă creație a celei a doua ediții a «Cîntării României», o prietenie traică între un entuziast artist profesionist și un colectiv de artiști amatori, prietenie care a asigurat crearea primei trupe teatrale cu stagii permanente în orașul aflat sub semnul înnoirilor socialiste.

Opinia în acțiune

În anii construcției socialiste, a apărut în mișcarea artistică de amatori, pe lîngă spectacolele tradiționale muzicale, pe lîngă cele coregrafice sau de teatru, o formulă scenică nouă, cunoscută sub numele de brigadă artistică.



Este, de fapt, o modalitate a cărei originală structură înmănușează mijloacele de expresie proprii tuturor artelor. Este un spectacol, fără îndoială, dar înainte și mai presus de aceasta, o modalitate de exprimare a opiniei colective în legătură cu cele mai diverse probleme și aspecte ale realității din întreprinderi și instituții. O opinie exigentă, intransigentă, activă, operantă, combativă.

Există acum în cea de-a doua ediție a festivalului național, 14 000 asemenea colective artistice, al căror rol educativ se exercită cu eficiență concretă și cuprinzătoare.

Vă propunem să urmărim, cu aparatul de filmat, modul cum se manifestă în acțiune brigada artistică de la Combinatul de Îngrășăminte chimice din Piatra Neamț. În ultimul lor program sînt dezvăluite, fără menajamente, practicile birocratice și lipsa de răspundere a

unor «specialiști» care au pricinuit multe neajunsuri bunului mers al producției. Și totodată, s-au hotărât să spună pe nume celor care sint gata să-și asume tot felul de angajamente demagogice, dar îi lasă doar pe alții să le transforme în fapte.

Ar fi poate interesant ca realizatorii filmului să solicite opinia directorului general al acestui combinat, care afirmă deschis că un spectacol al brigăzii artistice este adeseori mult mai eficient decât nu știu câte sedințe și de aceea se manifestă întotdeauna ca principalul ei colaborator.

Cineamatorii la lucru

Cinecluburile au devenit o prezență activă în amplul program educațional generat de «Cîntarea României».

Rîndurile cineaștilor amatori sporesc mereu și filmele lor, uneori de o remarcabilă expresivitate și originalitate, cuceresc pe zi ce trece, în tot mai mare măsură, interesul unui public larg.

Am putut poposi, cu aparatul

competiție exigentă în domeniul creației și interpretării artiștilor profesioniști.

Printre filmele care vor concura în marea întrecere națională se numără, desigur, și **Clipa**, realizat de Gheorghe Vitanidis, după cunoscutul roman al lui Dinu Săraru. Și nu ne îndoiim că, printre candidații la premiul de interpretare, îl putem situa și pe actorul Gheorghe Cozorici, interpretul comunistului Dumitru Dumitru. Iată-l deci, pe acest mare actor al teatrului și filmului românesc, aflat la vârsta celor mai semnificative împliniri artistice, robind tulburătoarele replici din finalul filmului, cu vocea lui gravă, pătrunzătoare. Cît adevăr și sinceritate, cîtă naturalețe și putere de convingere, ce vibrant apel pentru demnități și omenie!

Cercetez chipul asprit de ani al interpretului lui Dumitru Dumitru, privirea-i pătrunzătoare și îi ascult căldura glasului și, deodată, pe neașteptate, îmi suprapun în minte figura juvenilă, obrazul subțirel, trupul firav al unui tânăr forjor de la uzina «Vulcan» care, cu mulți ani

în urmă, repeta cu stîngăcie, dar cu evident talent, rolul unui cofetar din piesa «O cameră însorită». Era tînărul forjor Gheorghe Cozorici lîngă care îmi apare chipul de neuitat al maestrului Ștefan Ciobotărașu, pe atunci instructor al formației teatrale de amatori de la uzina «Vulcan». Parcă îl aud spunîndu-i tînărului muncitor: «Măi Ghiță, tu ai stofă de actor adevărat! Ce-ar fi să dai examen la Institutul de teatru?».

Tînărul i-a ascultat îndemnul. Și tot ce-a urmat după aceea va ocupa, cîndva, o pagină importantă în istoria teatrului și a filmului românesc.

La 24 de ani, Gheorghe Cozorici interpreta rolul lui Hamlet pe scena Teatrului Național din Craiova.

Astăzi, el interpretează în **Clipa**, cu toată maturitatea artistică acumulată, rolul comunistului Dumitru Dumitru, activistul care-și împletește destinul cu cel al țării sale. Biografie generoasă — a omului și a interpretului — capabilă să sugereze traiectoria unei semnificative deveniri cetățenești și artistice în România socialistă.

Lucia BOGDAN

Creația cinecluburilor în avanpostul actualității

Festivalul național «Cîntarea României» a reprezentat cea mai amplă trecere în revistă a producției de filme neprofesioniste din întreaga istorie de peste două decenii a mișcării cineclubiste din România.

Participarea la festival a depășit toate prezențele anterioare: nivelul mediu al producției de cineclub a fost mai ridicat decât oricînd, iar producțiile realmente valoroase au fost cu mult mai multe decât în anii precedenți.

Cele două ediții ale Festivalului «Cîntarea României», la care au participat și cinecluburile, alături de celelalte manifestări (conșă-

tuii ale cineaștilor amatori, festivaluri pe genuri de filme realizate de neprofesionisti) ne-au confirmat că, în țara noastră, mișcarea cineaștilor amatori — este o realitate de care trebuie să ținem seama. Ca membru al juriilor care au selectat și premiat un număr impresionant de filme ale neprofesionștilor, mi-aș permite cîteva notații fugare pe marginea cîtorva probleme legate de fenomenul numit cineamatorism.

Există limite între profesionism și «ne»...?

Normal

nostru în încăperea de la demisolul Casei de cultură a sindicatelor din Galați, transformată într-un ingenios micro-studio cinematografic de un inimos colectiv de cineamatori. Animatorii acestui colectiv, subinginerul Nicolae Sburlan și soția lui, profesoara Rodica Sburlan, au început prin a realiza fotografii de o mare expresivitate și frumusețe, apoi împreună cu psihologul Ștefan Dăjii și alți tineri talentați, au realizat filme din ce în ce mai interesante și mai bune.

Dovadă, iată-l pe Nicu Sburlan, primind emoționat, diploma și premiul II pentru filmul **Sărut mina, Marial** la Festivalul internațional al filmelor de protecție a muncii de la Felix — 1978.

Forjorul de ieri, actorul profesionist de azi

«Cîntarea României» este și o

Modele străvechi în interpretări noi



Există limite de ordinul capacității creatoare a individului înzestrat cu un aparat de 16 mm și a celui dotat cu un utilaj complicat de producție și cu o armată de colaboratori tehnici și artistici.

Un cineamator simte pe pielea lui limitarea materială în ceea ce privește rezolvarea cinematografică a unei idei. Unul dintre neprofesioniști spunea recent că el nu trebuie să-și permită să viseze realizarea unui film cu sute de cai, cetății și cascadori, fiind obligat să se descurce în limitele materiale (ideale, adăugăm noi) ale cineamatorismului, dar acest lucru nu-i va împiedica ambiția de a se auto-depăși, de-a căuta metode noi de rezolvare tehnico-artistică, amintind că întotdeauna cineamatorismul a avut un cuvânt greu de spus în ceea ce privește mișcarea novatoare în arta cinematografică. Subscriu.

Ar fi vremea ca problemele tot mai complexe ale mișcării artistice din ce în ce mai ample, de cineamatori, să nu mai fie tratate ca o rudă săracă în paginile publicațiilor românești. Îmi amintesc cu emoție de senzația provocată la Pitești prin apariția excelentelor pagini intitulate Cineclub '71, editate în timpul Festivalului republican al filmului de amatori, grație pasiunilor critici Lucia Bogdan și Nae Cosmescu.

Film experimental al neprofesioniștilor? Pentru un cineamator totul este experiment. Încearcă o dată, încearcă de două ori, de trei ori, îi reușește un film, altul nu-i reușește. Acesta-l experimental lui.

Evitându-se la județe (la cele mai multe) formarea unor juriile exigente care să promoveze la fazele superioare ale concursului «Cîntarea României» cele mai reprezentative pelicule, ne găsim în situația (juriile interjudețene) să vizionăm cam tot

ce s-a filmat de către cineamatorii noștri în ultimii doi ani. Nu se poate. Sau mai bine zis s-a putut, dar va trebui să nu se mai poată. Totuși regulamentul este regulamentul, se impun niște rigori în selecție și sînt sigur că toți cunoaștem strămoșeasca zicere «non multa sed multum».

M-am întîlnit cu diverși inși care solicitau să li se «înființeze» cinecluburi. Le-am zis atunci — iată dau aici în scris: «Nu așteptați dragi cinefili să vină cineva de la centru să vă înființeze un cineclub: acționați, aveți inițiativă!»

În fiecare an la Oțelul Roșu are loc o sărbătoare cinematografică. Un festival anual la care participă întreg orașul, cu mic, cu mare, în frunte cu primarul. Nu vi se pare colosal?

A trecut vremea pionieratului în cineamatorism: fie că ai lucrat ziua sau noaptea, că ai avut condiții sau nu, că ai fost îndrumat sau ai fost lăsat de capul tău, filmul prezentat în festival trebuie să fie de calitate. Sperînd că la viitoarele confruntări interjudețene selecția să fie mai strînsă, ca să se creeze timp și pentru alte acțiuni extrem de necesare evoluției cineamatorismului românesc, aș propune și anumite lecții teoretice însoțite de demonstrații practice, dezbateri pe teme de cultură cinematografică, vizionări de filme pe secții informative, (filme care n-au intrunit baremul pentru a intra în competiție), concurs-fulger pe o temă dată, «extemporal cinematografic», etc.

Pentru a putea fi valorificate cum se cuvine pe plan național și internațional, se impune — cred — organizarea unei filmotechi cuprinzînd cîte o copie sau chiar unicelele

(cînd nu se poate altfel) filmelor reprezentative ale amatorilor.

Lăudăm unii amatori care au reușit să aducă un real renume cineclubului lor: Sandu Dragoș, Emil Mateiaș, Ferdinand Michitovici, Iosif Costinaș, Cornel Militaru, Gelu Mureșan, Vasile Moise, Lucavetchi Vladimir, G. Lupas, Emilian Urse, Anton Rogoz și alții. Mă întreb însă cine se ocupă de depistarea de noi talente? Uneori «vedeta» creează vid în jur și din această pricină greu se mai pot remarca alții. Este o problemă. Brașovul era recunoscut cîndva pentru activitatea în materie de cinecluburi. A plecat un animator — azi regizor de film — și cineclubul acela a pierit. Clujul studențesc era remarcat prin munca altui animator. Acesta s-a profesionalizat și de asemenea a dispărut o întreagă formație cine-culturală.

Una din raclele multor pelicule prezentate în competiție a fost «textita»: inflamarea textului cu cuvinte bombastice, uneori cu jenante greșeli de gramatică. Mai sînt mulți (mai ales dintre cei începători), care încă n-au înțeles că limbajul imaginii este mult mai elocvent decît cuvîntul rostit. Multe pelicule cu imagini de rară frumusețe erau subminate de o îndrîjită logoree.

Visez la un viitor festival internațional al filmului de amatori care să se desfășoare în Banat. Nu credeți că merită oare așa ceva inimii noastre cineamatori?

Am văzut filme făcute de copii. Copilul care a luat aparatul de filmat în mînă se miră în fața existenței cunoscute, înțelegînd și recreînd — ei da, asta mi se pare ceva extraordinar! Anul trecut, în decembrie, peliculele copiilor români prezentate la Chișinău în cadrul festivalului internațional «A zecea muză», au fost premiate. Dar cîți știu despre ele?

Sute de cinecluburi
Mii de cinefili organizați.
Mii de pelicule prezente în toate fazele festivalului național «Cîntarea României».

Sute de premii
Desfășurarea de forțe în domeniul educației socialiste în cadrul festivalului «Cîntarea României» a confirmat valoarea politică și educativă a inițiativei secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, inițiativa care a constituit pentru fiecare participant, pentru fiecare colectiv de creatori și interpreți, o amplă sărbătoare a muncii și creației libere.

Geo SAIZESCU



Anul internațional al copilului

Real și fantastic în film



În prima parte a lunii decembrie 1978, Centrul național sovietic al filmului pentru copii și tineret, condus de cunoscutul teoretician și istoric de

cinema Kira Paramanova, a organizat simpozionul «Real și fantastic în filmele pentru copii».

Referențial principal, regizorul Rolan Bîkov, printr-o expunere vie, colorată de experiența proprie, pertinentă prin trimiterile savante la celelalte arte adresate copiilor, a reușit să stîrnească pofta de dialog a participanților, provocînd mărturisiri interesante ale scenariștilor și regizorilor a căror activitate creatoare este dedicată copiilor, comunicări interesante privind unele cercetări psiho-sociologice organizate în unele țări (Belgia, Austria) asupra preferințelor, orizontului, receptivității spectatorului tînăr.

Alături de delegațiile din Uniunea Sovietică, Cehoslovacia, R.D.G. Ungaria, Bulgaria, Franța, Cuba, Belgia, Austria, Israel, Finlanda, Suedia au luat parte la dezbaterile simpozionului și doi reprezentanți ai Asociației cineaștilor din România (subsemnata și Geo Saizescu). În puține cuvinte, o concluzie a dezbaterilor: cineaști, atunci cînd începeți un nou film pentru copii, nu pierdeți din vedere că și dumneavoastră ați fost cîndva, demult, copil și nu vă erau interzise filmele pentru părinți. Nu uitați, de asemenea, că și copiii sînt oameni și aveți încredere în inteligența, în cultura, în sensibilitatea lor. Nu-i plictisiți cu lucruri care par noi pentru dumneavoastră, iar în ceea ce privește fantasticul, în epoca noastră, el a pătruns atît de mult în cotidian, încît este nevoie de o vastă informație ca să poți fi fantastic, etc., etc.

□ Gera, februarie 1979

Oraș vechi, turingian, vestit pe la 1200 pentru negoț și manufacturi, astăzi important centru economic și cultural, Gera a cîștigat concursul lansat de cineaștii din R.D.G., pentru găzduirea primului festival național al filmului pentru



copii și tineret și a retrospectivei filmului pentru copii.

Oaspeții din străinătate ai festivalului, reprezentînd filmul pentru copii din 15 țări ale lumii, au avut prilejul să cunoască întreaga producție de filme (documentare, de animație, artistice de lung și scurt metraj, pentru marele și micul ecran), adresate publicului tînăr, au participat la dezbaterile «Tematica internațională în filmul pentru copii» și au discutat cu colegii lor germani pe marginea viziunilor organizate.

Organizare perfectă. Dialog sincer. Atmosferă propice comentariilor în jurul temei propuse.

Întregul oraș trăia pentru «Vrăbiuța de aur», simbolul ales pentru premianți. Magazine, școli, întreprinderi și, bineînțeles, cinematografe și teatre, toate erau cuprinse

în zborul pur al vrăbiuței. Expoziții cu costume ale eroilor preferați, cu afișe și fotografii, cu schițe și desene, vizionări non-stop la toate cinematografele, întîlniri la școli, și la Casa pionierilor, Balul cinematografic al elevilor și pionierilor, juriul copiilor, cel mai de temut, și numeroase alte acțiuni (întîlniri pe secții: animație, documentar, artistic, etc., etc.) au făcut din primul festival al filmului pentru copii și tineret un adevărat examen pentru cineaștii din R.D.G., un fericit prilej pentru oaspeții de a medita asupra rosturilor educative, estetice, psiho-filozofice ale acelei zone din arta cinematografică prea des considerată cenușăreasă.

□ Sofia, aprilie 1979

În cadrul lucrărilor sale, Adunarea generală CIFEJ a consacrat o zi problemelor legate de practica învățămîntului audio-vizual, de pregătirea copiilor pentru și prin film (screen education) în diverse țări ale lumii, pe baza unui studiu alcătuit de Centrul național al filmului pentru copii și tineret din Finlanda, care a urmărit activitatea unui grup de școli (metode, sisteme, eficiență) în pregătirea elevilor pentru arta filmului.

Centrul național român al filmului pentru copii și tineret, afiliat pe lângă CIFEJ, condus de regizoarea Elisabeta Bostan, a propus organizarea unei «Retrospective a filmului pentru copii și tineret din România» (ce oraș va găzdui această manifestare încă nu știm; așteptăm oferte) și a unui Festival itinerant, care să parcurgă toate taberele de pionieri și școlari, intitulat «Eroii preferați ai filmelor pentru copii».

Vasilica ISTRATE

O prezență care ne face cinste în cadrul Anului internațional al copilului: *Mama* (regia Elisabeta Bostan)



filmul românesc în dezbatere

Clipele filmului nostru politic

**Două filme politice,
Puterea și Adevărul (1971) de Titus Popovici și Manole Marcus
și *Clipa* (1979) de Dinu Săraru și Gheorghe Vitanidis,
care pledează cu forță pentru puterea adevărului**



Radiografii lucide ale contemporaneității, filmele noastre de actualitate ne-au propus de-a lungul anilor cronica unei Românii înscrisă în cursa contra cronometru a socialismului, o cursă aprigă, nu lipsită de obstacole și accidente de parcurs, pentru recuperarea handicapurilor economice și sociale. De la **Răsună** valea încoace, în imagini mai mult sau mai puțin convingătoare, după puterea fiecărui regizor în parte, filmele au dus pe ecran, cot la cot cu întreaga țară, aceeași bătălie care, pentru cinematograful s-a măsurat mai întâi în termeni industriali și abia după aceea în termeni culturali. Odată însă baza materială asigurată, avea să înceapă o și mai îndrăjită luptă pentru depășirea subdezvoltării artistice care gîtuise decenii de-a rîndul gîndirea noastră cinematografică. Prima redută de cucerit era aceea a **adevărului**. Iată de ce, în cadrul cronicilor consemnate pe peliculă de filmele de actualitate, un rol aparte l-au jucat cele dedicate **climatului** în care s-a desfășurat și se desfășoară, la scară națională

sau individuală, efortul de înscriere pe orbita ritmurilor tot mai implacabil de rapide ale secolului civilizației atomice.

Respectînd însăși cronologia istoriei, primul pas l-au făcut filmele dedicate etapei de tranziție de la o societate la alta, filmele politice, în care conflictul se articula în jurul punctelor fierbinți de incidență dintre structurile noi și vechile mentalități, dintre noile mentalități și structurile perimate, osificate. La confluența istoriei cu cronica, ele înfățișau un tablou dinamic al mersului națiunii, un vast tablou politic, social și moral al anilor de «alegere a apelor»: **Procesul alb** (Iulian Mihu, 1966), **Facerea lumii** (Gh. Vitanidis, 1971) și, bineînțeles, serialul început de Sergiu Nicolaescu (**Cu miinile curate**, 1971 și **Ultimul cartus**, 1972) și continuat de Manole Marcus (**Conspirația**, **Departee de Tiperrary**, **Capcana**).

Curînd însă, perspectiva simfonică asupra evenimentelor care, înregistrate orizontal, pe ample zone sociale, căpătau implicit o coloratură aproape mitică, a cedat pasul analizei pe verticală a psihologilor individuale. Eroii, eroii revoluției și

mai ales eroii construcției socialismului, începeau să fie coboriți de pe soclul intangibilei perfecțiuni în numele adevărului uman. Dacă **Poveste sentimentală** (Iulian Mihu, 1963) sau **Gioconda fără suris** (Malvina Urșianu, 1968) va fi adus, ce-i drept, cu oarecare timiditate, în prim plan, în prim-planul examinării conștiințelor și nu în acela al declarativismului lozincard, dilemele ivite pe parcursul procesului — deloc simplu, deloc conform cu «tipizarea» preconizată pînă nu de mult în artă — al instaurării unui nou tip de **relații umane**, iată că la începutul deceniului al optulea, cineștii români atacă frontal conflictele generale în însuși cadrul societății socialiste. În 1971, ambițioasa frescă **Puterea și Adevărul**, animată de Manole Marcus, după scenariul lui Titus Popovici, dovedea energic că gradul de maturitate artistică și politică al unei cinematografii naționale, puterea ei, se măsoară direct proporțional cu capacitatea de a înfățișa veridic realitatea, oricît de delicate ar părea, la prima vedere, aspectele politice ale acesteia. Cu franchețe și bărbăție, susținînd imperativul respectării principiilor și adevărilor revoluției socialiste, **Puterea și Adevărul** convertise, de fapt, într-o viguroasă sinteză cinematografică documentele de partid și concluziile congresului al IX-lea al P.C.R., propunîndu-ne o pasionantă dezbatere asupra necesității apărării și adîncirii democrației socialiste, în orice moment și în orice împrejurare. Traectoria destinelor paralele ale unui grup de personaje, investite între 1946 și 1966 cu înalte funcții pe linie de partid și de stat — era în fond o pagină de istorie, o pagină de istorie **adevărată**, nu odată cutremurătoare. Pînă atunci, publicul nostru nu mai avusese parte de o viziune atît de lucidă și de directă asupra resorturilor care, de cînd e lumea, duc la încălcarea democrației. Refuzînd orice miti-

**Privind înapoi cu luciditate (*Puterea și Adevărul*
— scenariul Titus Popovici; regia Manole Marcus)**



zare sau atenuare idilică, **Puterea și Adevărul** pleda tocmai de pe pozițiile unei arte profund partinice și vital angajate pentru apărarea acestei democrații împotriva tentației abuzului de putere.

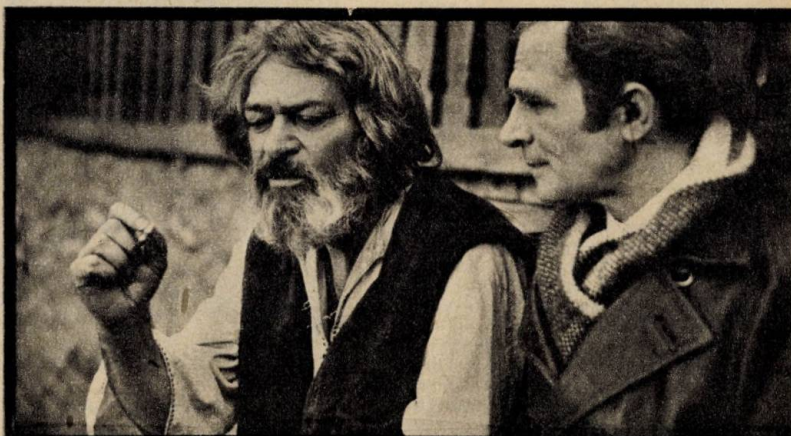
Apărut pe ecrane într-un moment când în întreaga lume filmul politic cunoștea o fulgerătoare ascensiune, **Puterea și Adevărul** a însemnat pentru cinematograful românesc un nou și decisiv start în explorarea sinceră și combativă a prezentului. Dacă multă vreme el ezitase să aducă pe ecran cazurile unor grave erori individuale dintr-o nejustificată teamă de a nu leza principiile, iată că pentru prima dată **Puterea și Adevărul** nu se sfîșie să admită că principiile cele mai inatacabile devin vulnerabile prin greșelile celor chemați să le aplice în practică, atunci cînd democrația conducerii colective este eludată. În evoluția societății socialiste, dincolo de parametrii economici și politici, în calculul probabilităților intervine brusc procesul erorilor personale la nivelul deciziilor: erare humanum est și încă nu s-a inventat computerul care să poată conduce un agregat, o instituție, un departament sau o întreagă regiune. (Aceeși teză avea să o susțină, doi ani mai târziu, **Proprietarii**, realizat de Șerban Creangă).

Unda de șoc, comunicată întregii noastre producții de puterea adevărului dezvăluit în termeni atât de vibranți de Titus Popovici și Manole Marcus, n-a întârziat să se vădească în factura polemică a unor pelicule ca **Drum în penumbră** (Lucian Bratu, 1972), **Zestrea** (Letiția Popa, 1972), **Trecătoarele iubiri** (Malvina Urșianu, 1974), **Filip cel bun** (Dan Pița, 1975), **Mere roșii** (Alexandru Tatos, 1976), **Iarba verde de acasă** (Stere Gulea, 1978) care, chiar dacă pe un ton înfinit mai precaut, au adus la rîndul lor o abordare francă, mai puțin conformistă a unor conflicte de abdicare morală de la principiile teoretice ale noii societăți. Această infuzie de veridicitate s-a dovedit salutară și în planul expresiei artistice, titlurile mai sus citate avînd drept numitor comun autenticitatea și tensiunea captivantă a faptului de viață ne-epurat ad usum delphini. Și, totuși, asemenea filme erau prea puține la număr. Și, totuși, niciunul nu ajungea să egaleze, ca forță a discursului, **Puterea și Adevărul**. Ba din contră, în loc să progreseăm, regresăm. În finaluri reîncepeau să apară «concluzii» moralizatoare, personaje care pe post de deus ex machina realist socialist restabileau în două-trei fraze armonia perfectă a unui univers conform cu idealul și nu cu realitatea contradictorie a unei lumi locuită de oameni și nu de arhetipuri. Actualitatea redevenea, treptat, pe ecran o schemă, iar dezbaterea politică întârziea să se repară, iar **Puterea și Adevărul** începea să fie evocat nostalgic, ca o valoare irepetabilă.

Și iată că în plină degingoladă a producției, care de la jumătatea lui

1978 încoace oscila între succesul de casă facil și eșecul unor producții nedigerabile, a apărut, zguduind conștiințele, **Clipa**, ecranizarea lui Gheorghe Vitanidis, după romanul lui Dinu Săraru, film menit să rămînă în istoria cinematografului românesc ca un reper memorabil, de primă importanță. În acalmia actualiei stagiuni, el e ca o gură de apă proaspătă în deșert. Deci, se poate lăsa principala lecție pe care să sperăm că o vor fi deprins-o casele de filme, de la care publicul așteaptă de șapte lungi ani să fie confruntat din nou cu puterea adevărului și nu cu sferturi de adevăr rostite cu jumătate de gură. Considerat, pe drept cuvînt, unul din romanele de actualitate cele mai importante apărute în ultimii ani, prin structura lui modernă, discontinuă, de factură cinematografică, dar mai cu seamă prin extraordinara lui încărcătură de veri-

tregii societăți. **Clipa** este însă în egală măsură un omagiu tulburător adus sacrificiului cotidian al celor care și-au închinat viața idealurilor revoluției, celor care și-au închinat și își închină, în continuare, zilele și nopțile acestei atât de scurte vieți, luptei pentru a feri idealurile de greșeli uneori inerente, căci erare humanum est, alteori evitabile... În finalul filmului, eroul principal, secretarul județenei de partid Dumitru Dumitru — fiu de țaran și vechi comunist, activist în prima linie a revoluției, dar la un moment dat el însuși închis într-un lagăr sub acuza de pactizare cu dușmanul de clasă, pentru că în anii frământați ai colectivizării agriculturii refuzase să identifice demagogia cu adevărul și puterea politică cu vendeta personală — exclamă: «Ar trebui să vie un sculptor inspirat și să imagineze o statuie a răbdării și a măcinării ner-



Romanul de excepție, asumat de profesionalismul «omului de film» (*Clipa*, după scenariul lui Dinu Săraru, în regia lui Gheorghe Vitanidis, cu Gheorghe Cozorici și Vasile Nițulescu)

dicitate și inedit în dezvăluirea unor aspecte mai puțin exploatare din procesul socializării agriculturii din România, romanul «*Clipa*» al lui Dinu Săraru i-a oferit lui Vitanidis suportul de calibrul forte pentru un film politic de anvergură, nu odată cutremurător prin tensiunea pledoariei sale pentru încredere în oameni, pentru statornicirea unui climat de încredere și nu de suspiciune în care să se acționeze din credință și în spiritul principiilor adevărat comuniste și nu din arivism, în care vigilența să nu fie o păvăză în apărarea propriului scaun pentru cei care, rămăși în urma istoriei, nu înțeleg că în epoca revoluției tehnico-stiințifice, în noul context îmbogățit de experiența a treizeci de ani de existență a orînduirii socialiste, vechile metode birocratice de apreciere a valorii personale în funcție de o fisă într-un dosar și nu de activitatea depusă zi de zi, sînt nu numai anacronice, ci pot chiar frîna, la un moment dat, mersul înainte al în-

vilor în fața oportunismului, a lichelismului și a fariseismului și a luptei încințate cu toate astea acum, aici, în lumea noastră». Poate că impresia covârșitoare produsă de **Clipa** asupra publicului se datorează tocmai acestui dialog pe care filmul pare să îl amorseze cu fiecare spectator în parte, adresîndu-se conștiinței fiecăruia și incitînd la o re-examinare lucidă a propriei conduite în concertul relațiilor sociale, pentru că, odată revoluția înfăptuită la nivelul structurilor, cea mai dificilă sarcină de-abia începe: aceea de a smulge oamenii din ancestralele tentații meschine și a-i proiecta generos spre viitor.

Film politic prin excelență, dar și cu precise adrese în sfera ethosului, **Clipa** lui Dinu Săraru și Gheorghe Vitanidis marchează un moment de răscruce în viața cinematografică și, desigur, în climatul cultural al României acestei decade.

Manuela CERNAT

din unghiul compozitorului

„Armonia consonantă” dintre muzician și regizor



Privind înapoi, după o activitate de câteva decenii, se poate constata că am dăruit muzicii de film și de teatru un volum mare de energie. Am făcut-o,

firește, din pasiune pentru cinematograf și scenă, dar și din imboldul citorva prieteni regizori: Liviu Ciulei, Henri Colpi, Mircea Drăgan, la care aș adăuga pe Sergiu Nicolaescu, de care nu mă leagă ani de prietenie, dar cu care am colaborat la filmul **Dacii**, într-o «armonie consonantă».

De Ciulei m-am atașat în anii petrecuți împreună în Facultatea de Arhitectură, când eram «boboc» pe lângă el; când mi-a propus să-i scriu muzica la primul său film, **Erupția**, am rămas perplex, fiindcă știam că nu auzise nici o notă muzicală scrisă de mine. Sau poate auzise? Nu prea cred, deoarece în acea epocă mi se cîntau foarte rar lucrări. Oricum, mă consider compozitor de film, cu plăcere dezinvoltă, o «descoperire» a lui Ciulei și, datorită încrederii ce mi-a arătat, am avut o îndelungată colaborare artistică cu cinematografia. Rezultatele se cunosc, nu e cazul să exalt aportul și meritele personale, dau însă o filmografie la sfîrșit, pentru curiozitatea cititorilor și informarea cinefililor mai tineri.

Colaborarea cu Liviu Ciulei a fost întotdeauna stimulatorie, marel nostru regizor are bună ureche și memorie muzicală, mai mult, în tinerețe a studiat vioara și canto, așa încît un compozitor poate discuta cu el în limbaj profesional. Ideile regizorale se pot analiza în liniile lor mari, dar în ce privește detaliile fine, racordurile, fluxul story-ului unei pelicule, acestea trebuie sesizate de muzician cînd studiază materialul filmat, sau cînd se începe montarea unor secvențe, sau a unor fragmente mai mari din film.

Ceva se transmite de la prima discuție a regizorului cu compozitorul: un climat al sensibilității filmului, un cadru — chiar dacă nu prea precis — al modului în care el l-ar dori, o densitate specifică, o viziune de ansamblu. Se discută nu un mînunchi de noțiuni vagi, ci mai mult despre această parte sensibilă, singura ce poate genera idei muzicale, o tramă muzicală a filmului.

Cînd formația celor ce colaborează e cam asemănătoare, mergînd adesea pînă la a identifica aceeași pasiune a lor pentru anumite opere din arta universală — literatură, muzică, plastică, etc. — comunicarea



Setea de prefaceri sociale: filmul *Setea*
(George Calboreanu, Flavia Buref, Benedict Dabija)

devine pasionantă, consensul evident.

Un amănunt interesant: compozitorul tinde mereu să construiască muzica filmului în sens simfonic, cu o anumită rigoare a formei; regizorul nu prea e interesat de acest aspect și dorește o muzică funcțională, care să ridice valoarea expresivă a anumitor secvențe din filmul său. Liviu Ciulei are o mare capacitate de a-și reprezenta filmul (sau spectacolul) pe care-l regizează, în interiorul său, dar nu poate explica totdeauna prin cuvinte ce dorește exact. După **Erupția** și **Valurile Dunării**, la **Pădurea spînzuraților** am întrebuintat alt sistem de lucru cu el: am scris, pentru anumite secvențe importante, mai multe variante, iar el își alegea pe cea mai apropiată de context, în sensul în care îl concepea în forul său interior. Același procedeu l-am folosit și la piesa «Furtuna» de Shakespeare, unde am scris aproape de două ori mai multă muzică decît a intrat în spectacol. Sistemul acesta nu e, desigur, prea îndrăgit de compozitori, deoarece trebuie lucrat mai mult, dar e necesar pentru a atinge cote artistice cît mai înalte. Ceea ce constituie, în fond, scopul nostru final. Reușita colaborării mele cu Liviu Ciulei ar putea fi formulată cam așa: o sinteză între maxima funcționalitate filmică sau teatrală

a muzicii și o rigoare a gîndirii și formei, pe plan componistic.

Cu Henri Colpi am colaborat la **Codin** și ne-am confruntat ideile despre muzica de film în zeci de conversații prealabile, în majoritatea lor fără nici o legătură cu filmul pe care urma să-l realizeze în țara noastră regizorul francez.

Se întîlneau de fapt două viziuni, cu experiențe și o cunoaștere cinematografică, mult diferite. Mi-am dat seama atunci, că la noi în țară nu rulasera o serie de filme foarte importante, în care muzica avusese un rol deosebit și citind cartea sa «Défense et illustration de la musique dans le film», am început să pătînd în luxuriantă problematică respective, descifrînd o multitudine de soluții legate de tendințele dominante ale marilor cinematografii: americană, italiană, rusă, engleză, franceză ș.a.m.d. A mă rătăci era imposibil, deoarece raportam totul la evoluția artei sonore, despre care aveam cunoștințe la zi și nu era cu puțință ca ea să fie folosită în filme ignorînd conceptele cunoscute, euristica sa, așa zice, logică.

Din discuțiile cu Colpi s-au născut nu numai ideile despre rolul pe care poate și trebuie să-l joace muzica în film, dar și ipoteza — tot mai mult verificată — că «receptorii» au o atenție distributivă din ce în ce mai acută în contact cu artele sin-

cretice cum e filmul, deci, părerea comună că o muzică de film e bună atunci când «nu se vede», e un nonsens, pentru că atunci nu mai merită să ne cheltuim imaginația, e de ajuns să apelăm la «ilustrația sonoră» sau la oricare alt expedient facil, ne-artistic.

Am stat la Brăila, alături de Colpi, sase săptămâni, filmînd în groapa sordidă de la Comorofca. Discutam cînd prindeam răgaz, în pauzele cînd se pregătea un cadru de filmare.

gustat-o, iar după mulți ani, cînd filmul a fost reprogramat cu deosebit succes de televiziunea franceză, mi-a reafirmat că nu era posibilă o altă muzică pentru filmul său.

Cultura veche, a melosului balcanic și bizantin, valorată de un exotism neostentant, era plasată astfel la jumătatea drumului dintre culorile crude și oboasele unei vechi civilizații care renunțase, cu o ciudată mîndrie, să se mai ridice din lutul și pulberea

cieri, pe multe meridiane ale lumii.

Un ton ireverent, de ironie iefiță, al unor tineri critici, îi contestă lui Mircea Drăgan orice merit. Nu sînt oare excesivi? Ceea ce mă miră e că niciunul din confrății săi nu intervine, pentru a apăra un coleg de generație, uitînd că iconoclastia e un brici care taie în toate sensurile și e distracția neofitilor. În muzică, un fapt similar nu ar fi posibil, poate pentru că arta sunețelor e mai bătrînă decît cinematograful.

Voi încheia aceste rînduri cu cîteva gînduri despre colaborarea mea cu Sergiu Nicolaescu, la filmul **Dacii**. Am lucrat foarte mult, pentru a inventa un limbaj muzical original, eroic și elocvent.

La prima întîlnire cu acest regizor, am observat că avea pe masa sa de lucru un coif roman. Îl contempla, cu plăcerea secretă a copilului îndrăgostit de o jucărie. Sergiu Nicolaescu a făcut, într-adevăr, acest film cu o mare pasiune și dăruire și l-a făcut bine. Filmul, revăzut azi, e la fel de captivant, de atrăgător. Cînd Cotyso, fiul lui Decebal, este sacrificat și trimis la Zamolxe, am imaginat o pedală sonoră statică, cu impulsuri asimetrice, sugerată de o tehnică wagneriană în a trata opusul, cum e de pildă armonia de mi bemol major cu care debutează «Aurul Rhinului». Era o idee mai îndrăzneată, semnificînd un sunet ipotetic, pe care l-ar sugera ambianta de la Omul, din munții Bucegi, unde s-a filmat scena. Nimic tragic, nimic sentimental în această secvență, în care dacii tăcuți acceptă sacrificiul, identificîndu-se parcă cu rocile mute, cu aerul în care briza de altitudine aduce un suflu cosmic.

Sergiu Nicolaescu a înțeles și a apreciat muzica acestei scene mai tîrziu și — neintervenind niciodată în laboratorul personal de creație — avea deplina convingere că doresc să realizez un lucru serios. «Dansul dac», «Atacul Argidavei», «Sosirea legiunilor romane», bălăile în genere, ca și «genericul» filmului au rămas în memoria multor spectatori, ceea ce e stimulator pentru un compozitor.

Mai tîrziu, Sergiu Nicolaescu a început să colaboreze cu talentatul meu coleg și prieten Tiberiu Olah, avînd probabil nevoie de alte ritmuri și alte culori.

Arta colaborării nu se învață, ea se trăiește sau, mai exact, se retrăiește cu fiecare lucrare dusă la bun sfîrșit iar un muzician învață că aportul său e necesar nu numai în sala de concert, ci și pe peliculă, ori pe scenă.

Recentul succes cu piesa «Furtuna», în regia lui Liviu Ciulei — poate cel mai răsunător pe care l-am obținut scriînd muzica pentru un spectacol — e dovada celor afirmate.

Deși între Pădurea spinzuraților și **Furtuna** s-a scurs mai mult de un deceniu, am impresia că colaborarea mea cu Liviu Ciulei, nu s-a întrerupt nici o zi. Buna colaborare e și ea o artă.

Theodor GRIGORIU



Liviu Ciulei și Theodor Grigoriu discutînd ilustrarea muzicală a spectacolului «Furtuna» de Shakespeare

Sensibilitatea lui Colpi a rămas pentru mine un model și de la el am învățat un lucru de mare preț, anume că perfecțiunea nu e numai imposibil de atins — lucru cunoscut, desigur — dar, ca scop unic, nu e interesantă... Nu voi aluneca în argumentări filozofice, chiar matematice, legate de această idee, pentru că ne propunem altceva în rîndurile de față. Important este că pe planul colaborării cu un alt tip de regizor, format la o școală occidentală, forța argumentului a fost eficientă, claritatea, logica și expresivitatea erau pentru noi doi un limbaj comun, ceea ce l-a făcut pe Colpi să-mi acorde toată libertatea în crearea unui climat muzical pentru **Codin**.

Pe scurt, plecăm de la observația etosului degajat de spațiul Dunării de Jos, al Brăilei și reflectat pe retina lui Panait Istrati un spațiu care nu putea să omită romanza sfîrșitului de secol XIX nici chiar mai îndepărtatul cîntec de lume antonpannesc, ca și alte influențe, colaterale, cosmopolite. Trebuia să fie o muzică de aici, «de la porțile orientului, unde toate lucrurile sînt luate în ușor», deși — trebuie s-o declar în toată sinceritatea — mi s-a părut totdeauna această observație pigmentată de un tragism implacabil și nedrept. Colpi a înțeles tenta «nostalgiei funciare» din muzica pe care l-am scris-o, a acceptat-o și a

veacurilor. Apoi acest Codin, ca un duh negru al bălților Dunării, personaj ciudat, trebuia încadrat într-o lume de mister, atemporală, în care lanțul suferințelor umane nu mai e înregistrat de cronică, fiind stereotip și generînd apatie.

Colaborarea a fost deci perfectă și profitabilă, în ambele sensuri.

Cu Mircea Drăgan am început să lucrez la cel mai bun film al său **Setea**, care rămîne, fără îndoială, antologic în cinematografia românească. Nu voi spune prea multe cuvinte despre îndelungata noastră conlucrare, pentru că nu s-au produs niciodată între noi tensiuni sau fapte neobișnuite. Am discutat în profunzime scenariile și mi-a acordat totdeauna deplină încredere; asta nu înseamnă că uneori nu am tatonat în unele direcții și că toate lucrurile mergeau roz de la primul tur de manivelă al mesei de montaj.

În legătură cu acest regizor de film român, mi-aș permite unele păreri. Pare-mi-se Geo Bogza ar fi spus cîndva — cu deplină temei — că dacă cineva dintre noi a realizat odată un lucru valoros, merită plină la adînci bătrîneți stima noastră. Mircea Drăgan n-a adus lauri țării numai pentru **Setea**, ci și pentru **Explozia**, a mai făcut și **Golgota**, iar filmele **Columna** și **Neamul Șoimăreștilor** au avut secvențe remarcabile și au întrunit bune apre-

Actualitatea în lucru. „Cota” cinematografică 1979



Cine sînt cei care elaborează «cota cinematografică 1979» a filmului de actualitate? Realizatori din toate generațiile: debutanții, fără excepție, provin — surpriză! — din generația matură. (Este doar o constatare statistică). Dincolo de diversitatea subiectelor, se anunță o anumită **trăsătură** care pare a fi pășit din imperiul «teoriei» în cel al «practicii»: comentarea **realității din interior**, umanizarea eroilor și a conflictelor dramatice. Regizorii nu-și propun bogate compoziții metaforice, abandonează stilizarea poetică, vor să se îndepărteze de construcțiile picturale în favoarea **realității**, a unui contact mai apropiat de ea. Am cutedat să considerăm această atitudine **nouă**. Se va constitui ea, oare, într-o **calitate** cinematografică?

Cine sînt cei care elaborează «cota cinematografică 1979» a filmului de actualitate? Ce titluri și la ce case de filme?

Înainte de plecare

Sc.: Ion Băieșu
R.: Manole Marcus
Casa de filme Patru

Cine mă strigă noaptea?

Sc.: Rodica Padina
R.: Letiția Popa
Casa de filme Unu

Cumpăna

Sc.: Horia Pătrașcu
R.: Cristiana Nicolae
Casa de filme Trei

Zbor planat

Sc.: D.R. Popescu
R.: Lucian Mardare
Casa de filme Trei

Mijlocas la deschidere

Sc.: Mihai Istrățescu
R.: Dinu Tănase
Casa de filme Unu

Stop cadru la masă

Sc.: Ștefan Iureș
R.: Ada Pistiner
Casa de filme Unu

Unele titluri sînt provizorii. Sigur sînt ambițiile de a face filme interesante, de a aduce (ridica) «practica» la nivelul «teoriei». «Teoretic», în ce raport se află filmul de actualitate față de actualitatea însăși? Dincolo de reproșuri și nemulțumiri, există progres în filmul de actualitate? Am pus aceste întrebări (a căror «actualitate», din nefericire se păstrează) mai multora dintre cei care, în acest moment, realizează un film de actualitate. Am «asamblat» declarațiile lor după criteriul «preluării» și al «dezvoltării» ideii conținută în întrebarea:

Ce vă propuneți să depășiți prin filmul pe care-l faceți?

Dinu Tănase:

O expresie artistică mai înaltă

Față de acel film de actualitate pe care — eu cel puțin — mi-l doresc, în filmul de actualitate de la ora

aceasta există foarte puține progrese. După **Filip cel bun**, micuțele comedioane sau povești cu tineri și despre tineri, mai romantice sau mai puțin romantice, nu cred că au adus ceva în plus. Ba chiar nu au adus nimic. Subiectele, care mai tirziu ajung scenariu, nu prea au legătură cu ce se întîmplă la noi, cu acel curaj de a spune lucrurilor pe nume, propriu unei generații.

Am 32 de ani și deja cei mai tineri ca mine sînt altfel decît eram eu și

colegii mei acum un deceniu. Problemele lor sînt cu totul altele decît cele ale promoției mele. Dacă noi nu apucăm acum să facem un film foarte adevărat despre **astăzi**, cu atît mai greu ne va fi mai tirziu. Și e bine totuși să ne păstrăm șansele. Există totuși un progres cert, legat de apariția mai multor regizori tineri care fac film în acest moment, tineri absolvenți care aduc un plus de **cinema**, de profesionalism și, în primul rînd, de expresie

cinematografică, lucru care acum cîțiva ani abia era anunțat de cei care am realizat **Apa ca un bivoli negru** (1971).

Letiția Popa:

Trebuie să cultivăm și surpriza estetică

Nu se poate să nu remarci un joc de pași înainte și de pași înapoi. Aproape că a devenit o lege: după ce un regizor a făcut un film bun, face un film mediocru. Nu știu de ce succesele pe care le-au avut nu-i obligă.

— Vi se pare că, pentru ca un film să aibă succes, ideea trebuie să fie neapărat nouă?

— Nu cred că ideea trebuie să fie neapărat nouă, dar cred că trebuie să aduci o altă față, necunoscută a lumii. Chiar dacă modalitățile de expresie au mai fost folosite de tine sau de colegii tăi, acest demers de cunoaștere este obligatoriu în fiecare lucru pe care-l faci. Fața nevăzută a lumii — adică să aduci ceva pe care omul, văzîndu-l, să-și spună: «Așa este, dar nu m-am gândit pînă acum la el».

Manole Marcus:

Să emoționăm, dar să și convingem

Filmul românesc contemporan — în care situez și filmul de actualitate — are tendința de a aborda o tematică atît de largă, încît nimic nu poate fi într-adevăr adîncit, analizat amănunțit. De aceea filmele noastre de actualitate au un caracter extrem de convențional, de schematic. Sînt încă pline de tabu-uri, pline de prejudecăți; spectatorul, din păcate, nu numai că nu se recunoaște, însă simte și falsul. Prin fals înțeleg lucruri importante ca subiectul schematic conceput și înțeleg lucruri «mici» ca așezatul pe scaun și deschișul unei uși. Din acest punct de vedere — vorbesc și de mine — sîntem încă într-o fază de tatonare. Reușitele noastre în filmul istoric sînt, în general, peste reușitele din filmul de actualitate. Cu toate că se fac multe filme de actualitate, aderența lor la public este destul de slabă. Și pe bună dreptate: pentru că nu au încă o structură care să emoționeze — aceasta este esența —, n-au o povestire a cărei verosimilitate să impresioneze, să pună pe

O meditație în miezul unui an de foc (Ion Caramitru, interpretul principal al filmului *Rug și flacără*)



telex Buftea

Într-un magazin estival care vorbește despre complicatul proces al facerii unui film, ni s-a părut nimerit să ordonăm telexul după fazele de lucru în care am surprins filmele acestui an, în Buftea, la ora cînd aceste pagini luau drumul tiparului. Adică, pe la sfîrșitul lunii mai.

Vrînd-nevrînd, o simplă însurire de titluri și de nume de autori însoțite de scurta și obișnuită explicație «un film despre...» se constituie de la sine într-un instantaneu panoramic, capabil a contura viitorul an cinematografic. S-ar putea discerne, deci, încă de pe acum, cel puțin direcțiile tematiche ale stagiunii. Cele artistice nu pot fi, și nici nu e bine să fie judecate înainte de finalizarea lor.

Nu intră în stilul telegrafic al telexului întrebările retorice, nu intră nici exclamațiile entuziaste (dar putem să nu observăm cu bucurie că se debutează în continuare la toate casele de film?) și nici aprecierile (dar un lucru este limpede, viitoarea stagiune stă sub semnul actualității și cel puțin în intenție, acesta este un fapt pozitiv.)

Vom începe — în ordine inversă — cu filmele care așteptau în copie-standard, afișele, reclama (compartiment deloc neglijabil în lungul drum al filmului spre public). Deci:

Așteptînd premiera

● **Speranța.** La începutul secolului, tinerii romantici luptînd pentru drepturile celor mulți. În prim plan, figura lui Ștefan Gheorghiu.

Casa Trei. Scenariu: Ion Pavelescu, Mihai Creangă, Șerban Creangă. **Regia:** Șerban Creangă. **Imaginea:** Florin Paraschiv. **Muzica:** Nicu Alifantis. **Decor:** Nicolae Edulescu. **Costume:** Lidia Luludis. **În distribuție:** George Sofrag, Valeria Seciu, Carmen Galin, Dan Nutu, Val Săndulescu, George Constantin, Octavian Cotesco, Ovidiu Schumacher, Constantin Codrescu, Dana Dogaru, Gelu Colceag.

■ **Ultima frontieră a morții.** Ultimele zile ale celui de al doilea război mondial, zile în care inamicul era alungat pas cu pas de pe pămîntul românesc.

Casa Patru. Scenariu: Nicolae Jianu. **Regia:** Virgil Calotescu. **Imaginea:** Vasile Vivi Drăgan. **Decor:** arh. Mircea Ribinschi. **Costume:** Oltea Ionescu. **Muzica:** Anton Suteu. **În distribuție:** Mariana Mihut, Emanoil Petrut, Ion Dichiseanu, Stelian Stancu, Zoltan Vadasz,

Florin Piersic, Ștefan Török, Mihai Meureuță, Ștefan Radot, Alexandru Lungu, Vlad Rădescu.

■ **Mihail.** Adaptare cinematografică a romanului lui Jack London, «Mihail, cîine de circ». Un film de aventuri în regia lui Sergiu Nicolaescu.

Casa Cinci. În coproducție cu Tele-München. **Imaginea:** Nicolae Girardi. **Muzica:** Bert Grund. **Decor:** arh. Constantin Simionescu. **Costume:** Marga Moldovan. **Din distribuție:** Karl Michael Vogler (RFG), Ernest Maftel, Sergiu Nicolaescu, Ileana Popovici, Amza Pellea, Ion Besoiu, Vincent Osborne (Anglia), Colea Răutu și cîinele Fluffy.

Ultimele retușuri

Două filme de anvergură, două ecranizări așteptate cu interes se pregăteau pentru copia standard. Ultimele modificări la mixaj sau la etalonaj, lucruri de nuanță, care pot fi atît de importante în soarta unui film:

■ **Ion (Blestemul pămîntului și Blestemul iubirii),** ecranizare a romanului lui Liviu Rebreanu.

Casa Cinci. Scenariu: Titus Popovici. **Regia:** Mircea Mureșan. **Imaginea:** Ion Marinescu. **Decor:** arh. Marcel Bogos. **Costume:** Nelly Merola. **Muzica:** George Zamfir. **În distribuție:** Șerban Ionescu, Ioana Crăciunescu, Octavian Cotesco, Tamara Buciuceanu, Valeria Seciu, Petre Gheorghiu, Ion Besoiu, Leopoldina Bălănuță, Catrinel Dumitrescu, Rodica Negrea, Sorina Stănculescu, Valentin Teodosiu, Ion Hidisău, Romeo Pop.

■ **Ioanide.** Ecranizare a romanelor «Bietul Ioanide» și «Scriinul negru» de George Călinescu.

Casa Patru. Scenariu: Eugen Barbu. **Regia:** Dan Pița. **Imaginea:** Florin Mihăilescu. **Costume:** Svetlana Schiopu. **Decor:** arh. Virgil Moise. **Muzica:** Adrian Enescu. **În distribuție:** Ion Pacea, Constantin Codrescu, Marga Barbu, Olga Tudorache, Leopoldina Bălănuță, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ștefan Iordache, Petre Gheorghiu, Octavian Cotesco, George Dinică, Tănase Căzimir, Carmen Galin, Ion Caramitru, Mihai Păldescu, Anda Călugăreanu, Beate Fredanov, Ion Besoiu, Dorel Vișan, Jean Lorin Florescu.

Montaj-sonorizare

În sala de postsincron, în cabinele de montaj, la înregistrarea de zgomote sau
(Continuare în pag. 31)

gînduri. Încercări meritorii există. Există și secvențe bune. Totuși sentimentul de nemulțumire se păstrează, pentru că majoritatea peliculelor noastre sînt încă departe de ceea ce publicul nostru, destul de educat din punct de vedere imagistic, așteaptă de la filmul românesc.

Cristiana Nicolae:

Trebuie ca și oamenii de pe ecran să trăiască cu adevărat

Filmele noastre de actualitate dezbăt (cred că dezbăt) o temă, o problemă, o directivă generală, un conflict de producție iar personajele-convenție se mișcă în funcție de această discuție pe care-o ilustrează cu comportamentul lor. De fapt, hiba principală este că oamenii nu trăiesc; în filmele noastre, rămîn la nivelul dezbaterii tematicii propuse. Se pornește de fiecare dată de la zero, în primul rînd, pentru că (cu foarte puține excepții) lucrăm prea rar. Nu putem să ne păstrăm «digiția». Continuitatea de a face film ar da posibilitatea să-ți urmărești mai departe o idee. Ce ar trebui să existe, după părerea mea, într-un film de actualitate? Relația om cu om, evoluția psihologică a unor indivizi în momente știute. Și nu anumite precepte în funcție de care se mișcă oamenii. Să fie vorba de un moment precis. Nimeni nu s-a gîndit să facă povestea unui individ sau a unui grup de indivizi (mă refer la filmele văzute de mine, documentare, firește), indivizi pe care nu neapărat să-i arăți lucrînd, urcîndu-se pe macara, coborînd de pe macara, urcîndu-se în cabina camionului, coborînd din cabina camionului — totul tînde spre documentar în situațiile acestea. Or, problema este în ce măsură o asemenea viață are repercusiuni asupra individului, care e poziția individului, legată sau nu de momentele lui de muncă?

— Deci, în ce măsură devine document de viață un astfel de film și nu documentar tehnic...

— Firește. De aceea consider că filmul pe care-l fac acum *Cumpăna*, conține într-adevăr o idee de actualitate, în sensul că nu dezbate «teme» în general, ci senzații și sentimente, problemele oamenilor, probleme care derivă din situația concretă de azi. Aceasta e actualitatea: oamenii trăiesc mai bine, au dorința de a trăi mai bine și de aici decurg implicațiile psihologice. Actuale și ele.

Ion Băieșu: N-am soluții, dar cred în tinerii regizori

Poate mai mult decît altele, filmul de actualitate este un film în întregime politic, totul depinzînd de calea prin care el se adresează inimii și sufletului nostru și de măsura în care ne interesează ca ființe particulare.

— Pe dumneavoastră, ca ființă particulară, ce v-a interesat în filmele de actualitate pe care le-ați văzut?

— Am să fac o mărturisire jenantă: vîd foarte puține filme românești. Le vîd pe cele pe care le fac eu, nu pentru că mi-ar face mare plăcere, ci pentru că sînt obligat să le vîd. Și mai vîd unele filme la care sînt invitat de către prieteni, regizori, scenariști, actori. Nu mă simt tentat să mă duc la cinematograful. Prefer teatrul, prefer să vîd filme la televizor. Un film de actualitate prost mă îndispune; mă îndispune apoi lășitatea unor colegi cinești; sau faptul că încă de la generic ai înțeles totul: dacă vezi numele unei actrițe corpolente, știi cu precizie ce personaj ți se propune, la fel dacă este vorba de un actor blond și înalt, «pozitivul». Caracterul previzibil al acțiunii de pe ecran mă deprimă. Nu mai știu la ora actuală care ar putea fi calea de progres în filmul nostru de actualitate. Mă găsesc într-un moment de descurajare, ca să zic așa. Sufăr pentru că genul în care eu consider că aș putea să mă realizez mai bine, genul comic, este atît de ocotit și de rău tratat. Sufăr pentru că nu mi s-a acceptat un scenariu de comedie, după patru ani de tergiversări, discuții, tratative, modificări, deși scenariul nu are absolut nimic nociv, nu denigrează nimic care să ne fie nouă prea scump ci, dimpotrivă, denigrează ceea ce nu ne este drag. Ba aș putea spune că personajul principal nici nu era prea negativ, era un om naiv care ieșea din toată tărășenia mai înțelept, mai luminat, iar cei din jurul lui, prin exemplul lor, nu constituiau, doamne ferește, vreun pericol pentru vreo generație tînăra sau foarte tînăra. N-aș putea să dau nici o soluție pentru progresul filmului nostru de actualitate. Cred că s-a schimbat totuși ceva: într-o vreme, se spunea că totul pornește de la scenariu. Acum se afirmă altfel: totul depinde de regizor. El este creatorul filmului, el este chiar gînditorul filmului. El trebuie să ceară scenaristului subiecte, el trebuie să descopere operele care ar putea să-l intereseze, să-l incite pe scenarist. Care vor fi acei

regizori capabili să deschidă o nouă cale în filmul de actualitate? Cred că cei tineri și foarte tineri. Sînt cîteva nume promițătoare și sînt convinși că vor veni și alții. Trebuie să vină.

Constantin Vaeni:

Să trecem dincolo de jumătatea lucrurilor

Tare aș vrea să depășesc și eu și ceilalți colegi starea de constatare din filmul românesc. Noi deocamdată constatăm. Constatăm niște evenimente, întîmplări; în această constatare, desigur că apar și destine, și bune, și rele, dar totul se reduce la constatare. Au început să devină enervante aceste cuvinte: «final deschis». Toată lumea lasă finalurile «deschise». Sigur că arta nu poate să dea soluții, dar poate să sugereze o înțelegere. În sensul punctului de vedere al celui care face film. În general, filmul nostru din punctul de vedere al creatorilor, nu are o direcționare precisă a ideilor puse în discuție. Totul se oprește la jumătatea lucrurilor. De aici și lipsa de acuitate a adevărilor aduse pe ecran, de aici și «bătăia scurtă» a celor mai multe filme. Sigur că sînt și excepții. Pe urmă, aș vrea să se depășească, aș vrea să depășim, cu toții, acest «caligrafism», calofilia care vîd că a făcut mare vogă în filmul românesc. Foarte mulți dintre noi (mă includ și pe mine) ne-am refugiat în frumusețea plastică a cadrului, a obiectelor, a luminii puse foarte bine de operator. (De aceea s-a creat o falsă senzație că avem o mare școală de operatori. Avem operatori foarte buni, dar nu chiar o mare școală). Realitatea frustă lipsește; este o incitare în filmele de epocă, de sfîrșit de secol XIX, început de secol XX, care desigur sînt bune, sînt frumoase, dar nu au penetranță, impact cu publicul de azi. E greu de vorbit despre aceasta pentru că risc să răscolesc niște orgolii, și ale criticii, și ale realizatorilor.

— În colocviul regizorilor de teatru de la Birlad, Liviu Ciulei opera o distincție între spectacole «bune» și spectacole «importante». Credeți că putem deplasa cu folos această distincție și spre film?

— E chiar necesar. Pentru că de multe ori, filmele importante nu au fost și filme bune. Un film important la noi este aproape, fără excepție, un film făcut după o temă «comandă socială», o temă importantă într-un anumit moment. Or, din păcate, realizatorii se sprijină doar pe temă. Si nu merg mai departe, nu creează. Un astfel de film este important

numai datorită tematicii. Ceea ce este regretabil. Critica le-a tratat ca bune, elogiind doar tema și s-a eschivat de la judecarea realizărilor artistice. Sprijinindu-se doar pe importanța temei, nici acel film, nici critica nu au făcut un serviciu cinematografiei.

Rodica Padina:

Aș vrea ca filmul de actualitate să fie mai... actual

— Debutați scenaristic și chiar în zona caldă a actualității. Cu ce ambiții porniți la filmul «Cine mă strigă noaptea?»

— Cu ambiția de a reuși un film de actualitate ceva mai... actual. Filmele din această specie sînt rareori interesante (citește actuale). Cred că din cauza personajelor, în care mor oamenii ca să se poată naște eroi...

— Nu lubiți eroii «imaculați»?

— Nu, atunci cînd au emoții programate după un rețetar dramatic care nu admite doi sau mai mulți «afurisiți» laolaltă, prea mulți rai în detrimentul celor buni, nu. Acțiunea este previzibilă după primele zece minute de film; impostorul va fi sigur demascat de cel harnic, hoțul de cel cinstiți, cei certați cu munca de cei împăcați cu ea. Spectatorul știe din capul locului, cine trebuie să aibă dreptate și cum se termină filmul.

— Ce e de făcut? Ce-ați făcut dumneavoastră în acest scenariu?

— Răspund la a doua întrebare mai întîi: sper că am lăsat viața așa cum e. Ce-i de făcut? Să lăsăm viața așa cum e. Fără s-o îmbrăcăm în strale de sărbătoare. De ce clasicii au rămas pînă azi actuali? Fiindcă au știut să redea adevărul pînă la durere. Ca-n viață. S-ar putea ceva mai credibil, mai firesc, mai actual?

— Înțeleg căsinteți împotriva aproximațiilor. Dar pentru ca să știți unde vreți să ajunși, trebuie să știți de unde pleci...

— ...și mai ales cum pleci. Matisse recomanda pictorilor: «Înainte de a picta un pom, află cum crește el». Și noi pictăm pomi, dar nu știm cum cresc. Nici nu se mai pune problema «nu se vede pădurea din cauza copacilor». Asemenea copaci nu vor face niciodată pădurea. Sînt răzeși. Ca și atîtea filme care se fac, le vezi și le uiți în timp ce le vezi.

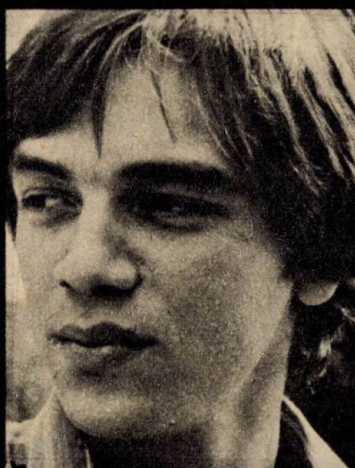
Horia Pătrașcu:

Prima condiție: sinceritatea

Ne-am obișnuit să dăm exemple



Un cow-boy «de-al nostru»: Ovidiu Iuliu Moldovan (Întoarcerea ardelenilor)



19 ani. Profesiunea: muncitor navalist. Sportul preferat: rugbiul. În orele libere, elev la liceul seral. Eroul principal al filmului: *Mijlocas la deschidere* (interpret: Ștefan Maitec)

Fotografie de la o nuntă care n-a avut loc (Aurora Leonte și Gheorghe Visu în *Mireasa din tren*)



telex Buftea

(Urmare din pag. 29)

la înregistrarea muzicii, în faze diferite, se aflau echipele care-și închelaseră filmările.

■ **Jachetele galbene.** O «rara avis» în planul tematic al cinematografiei noastre, un film inspirat din viața elevilor de liceu, a adolescenților.

Casa Cinci. Scenariul: Ovidiu Zotta. Regia: Dan Mironescu (debut). **Imaginea:** Marian Stanciu. **Decor:** arh. Adriana Păun. **Costume:** Maria Pop. **Din distribuție:** Emil Hossu, Florin Vasiliu, Paul Lavric, Valentin Plătăreanu, Ruxandra Sireteanu, Aristide Buhoiu, Costel Constantin și elevii Mircea Apostol, Marcela Munteanu, Leonard Orban, Sorin Hrencluc, Mircea Bidu, Sorin Munteanu.

■ **Ora zero.** Despre dragoste și dorința de fericire, despre adevăr și cinste. Despre încredere și omenie... Despre oameni ai zilelor noastre.

Casa Patru. Scenariul: Coman Șova. Regia: Nicolae Corjos. **Imaginea:** Vasile Vivi Drăgan. **Decor:** arh. Aureliu Ionescu. **Costume:** Oltea Ionescu. **Muzica:** Florin Bogardo. **Din distribuție:** Mihai Mereuță, Geo Costiniu, Dan Nuțu, Carmen Galin, Silviu Stănculescu, Dan Tufaru, Petre Lupu, Horațiu Mălae, Catrinel Dumitrescu, Julieta Szony, Tamara Crețulescu, Elena Sereda, Rodica Tăpălagă, Ștefan Mihăilescu-Brăila, Ștefan Velnic.

■ **Cumpăna.** Șapte personaje, oameni din ziua de azi, într-o cabană, în noaptea Anului Nou. Unul dintre ei, un răufăcător asupra căruia planează bănuiala unei crime. Dramatism, suspense. Analiză psihologică...

Casa Trei. Scenariul: Horia Pătrașcu. Regia: Cristiana Nicolae. **Imaginea:** Marian Iordache. **Decor:** arh. Marga Moldovan. **Costume:** Szemlany Csabo. **Din distribuție:** Ioana Pavelescu, Adina Popescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ernest Mattei, Florin Zamfirescu, Mircea Albușescu și Dinu Lazăr.

Motor!

Unele apropiindu-se de ultimii metri, altele abia la început, lată și filmele aflate în luna mai în perioada de filmare:

■ **Lăpușneanu (Întoarcerea lui Vodă și Ultimii Mușatini).** O perioadă zbucimată din istoria țării, un timp în care ecerul Moldovei se făcuse mai mic și dusmanii mai puternici. Un eseu cinematografic despre condiția puterii, despre libertate și necesitate, într-un veac în care imperiul otoman atinsese apogeul.

Casa Trei. Scenariul și regia: Malvina Ursianu. **Imaginea:** Alexandru Întorsoreanu și Gheorghe Fischer. **Decor:** arh. Adriana Păun. **Muzica:** Anatol Vieru. **Din distribuție:** George Motoi, Silvia Popovici, Eusebiu Ștefănescu, Val Paraschiv, Dan Nuțu, Melania Ursu, Cornel Coman, Florina Luican, Eugenia Bosinceanu, Silvia Ghelan, Dem Niculescu, Ion Niciu.

■ **Lumina palidă a durerii.** Destine dramatice într-un sat românesc între anii 1914-1918.

Casa Patru. Scenariul: George Macovescu. Regia: Iulian Miha. **Imaginea:** Gabor Tarco. **Decor:** arh. Ștefan Antonescu. **Costume:** Gabriela Ricsan. **Din distribuție:** Violeta Andrei, Florina Luican, Siegmund Siegfried, Andrei Fintil, Emanoil Petruț și neprofesioniști Liliانا Tudor, Marin Gheorghe, Florin Băbău, Ana Stoica, Ioana Popescu, Ruxandra Macovescu, Maria Bodor.

■ **Rug și flacără.** Atmosfera de conspirație și comploturi politice din Europa post-revoluționară, în a doua jumătate a secolului trecut; frământările istorice

(Continuare în pag. 32)

de filme reușite de actualitate. Și sînt cîteva. Din păcate, ele se referă la o perioadă puțin depășită. Dacă mă gîndesc la generația tînă de acum, nu cred că ea se regăsește în filmul nostru de azi, contemporan. Înțeleg prin film contemporan, un film a cărui acțiune să nu se consume acum cinci sau zece ani, acțiune: nu de ieri, ci de acum două secunde — dacă se poate. Undeva pe parcursul filmului să poți reține dintr-un cadru, un afiș sau o știre transmisă la radio într-un buletin de știri, dar care ție să-ți fie foarte proaspătă. Această actualitate a noastră este inconfundabilă cu altele și chiar cu actualitatea de acum zece ani. Tineretul de azi este cu totul altfel decît cel de acum zece ani. Nu știu cine se înșală, Horia Pătrașcu de atunci sau cel de acum... Filmul cred că ar trebui să opereze exact în aceste zone — nu neapărat numai în ceea ce privește tineretul, pentru că schimbările acestea se petrec la toate generațiile. Este vorba de lumea din jurul personajelor pe care le aducem noi pe ecran. Noi aducem personaje care să reprezînte o lume, ceea ce mi se pare absurd. Ar trebui să

existe lumea aceasta prin niște personaje. Deseori se uită acest lucru elementar. Aici nu e vorba numai de autori, de scenariști sau de casele de filme. E o chestiune mai complexă. Am tot bătut pe acest cuvînt, pe curaj. Nu e vorba de curaj, la urma-urmei. Cred că sinceritatea este prima condiție. Undeva cred că se simte o mișcare și eu îmi pun foarte mari speranțe în special în tinerii care vin (nu spun debutanți), în regizori în special, pentru că, de fapt, un regizor onest face sau nu face un anumit scenariu. Pe de o parte spunem că trebuie să avem curaj toți și pe de altă parte «stai, dom'le, nici așa...!» Adică cei-ăsta «nici așa!»? Dacă ești un om onest și ești pentru țara asta, n-ai cum să trîzești. Aici nu există trîzare. Există, din fericire, niște oameni care sînt «pe bune» dornici să facă ceva nou, chiar șocant — orice lucru nou este de fapt șocant. Poate fi chiar duritate. Îndrăznesc să afirm că o posibilă școală cinematografică națională de aici pleacă, de la filmul de actualitate. Am văzut un film de o actualitate extraordinară pe undeva. Să nu vi se pară ciudat

exemplu: este filmul lui Daneliuc **Ediție specială**. Profesional mi-a plăcut teribil, are niște slăbiciuni de dramaturgie însă. Este făcut, îndrăznesc să spun, impecabil. Finalul e de mare cinema. Filmul acesta e atît de curat, atît de percutant în public, încît nu mai contează pistoalele (doresc să văd un film cu ilegaliști, fără pistoale. O să mă enervez și-l scriu eu, pînă la urmă...), contează numai frumusețea morală, ideea purității. Pentru mine filmul acesta este mult mai contemporan decît altele, pentru că a reușit să spună ceva sincer și nu prin scheme. De la sinceritate pleacă totul, și în sensul acesta poate fi vorba și de curaj. Sper și am auzit că se va da credit acestor tineri care intră cu niște filme de actualitate în primul rînd. Nu mai sînt la curent cu «puștii» care ies de la Institut, dar cred în oamenii noi. Îl urmăresc încă pe acest Daneliuc, să văd ce mai face.

Am încredere în perseverență și în sinceritate!

Anchetă realizată de
Mariana IOAN

telex Buftea

(Urmare din pag. 31)

ale unei lumi în tranziție, intrată în zona unificărilor naționale.

Casa Cinci. Scenariul și regia: Adrian Petringenaru, după romanul «Rug și flăcăr» de Eugen Uricaru. **Imaginea:** Aurel Kostarikiewicz. **Decor:** Mihai Beciu. **Costume:** Ion Nedelcu. **Din distribuție:** Ion Caramitru, Florin Piersic, Jean Săndulescu, Petre Gheorghiu-Doli, Amza Pellea, Gelu Ivașcu, Teofil Vlăcu și neprofesioniștii Simona Măcănescu și Ion Dobrescu.

Mireasa din tren. Un film despre viața tinerilor într-un oraș industrial contemporan.

Casa Cinci. Scenariul: D.R. Popescu. **Regia:** Lucian Bratu. **Imaginea:** Nicu Stan. **Decor:** arh. Marcel Bogos. **Costume:** Irina Katz. **Din distribuție:** Gheorghe Visu, Radu Gheorghe, Radu Vaida, Ion Igorov, Dorel Vișan, Ica Matache și studenții de la IATC, Aurora Leontie, Luminița Sicoe, Răzvan Vasilescu și Vasile Morariu.

Întălcirea ardelenilor. Continuarea filmului *Profetul, aurul și ardelenii*. De data aceasta printr-o nouă: indienii și hold-up-ul unui tren.

Casa Trei. Scenariul: Titus Popovici. **Regia:** Mircea Verolu. **Imaginea:** Călin Ghibu. **Decor:** arh. Nicolae Drăgan. **Costume:** Hortensia Georgescu. **Din distribuție:** Ovidiu Iuliu Moldovan, Harion Ciobanu, Mircea Diaconu, Tatiana Filip, Marcel Iureș, Radu Stoeneșcu, Mircea Albulescu, Iosif Naghiu, Ion Niciu, Gheorghe Simona, Rodica Tăpălagă, Ioana Crăciunescu, Dumitru Pislaru, Mihai Oroveanu.

Munții în flăcări și 1848 — la care se adaugă ciclul de 6 filme pentru televiziune. Temerară incursiune cinematografică în anul revoluționar 1848, în Țările Române. În prim plan, figurile lui Nicolae Bălcescu și Avram Iancu.

Casa Cinci. Scenariul: Petre Sălcudeanu. **Regia:** Mircea Moldovan. **Imaginea:** Valentin Ducaru. **Decor:** arh. Virgil Popa. **Costume:** Ileana Oroveanu și Cristina Păunescu. **Din distribuție** (peste 300 de roluri): Cornel Ciupercescu, Vlad Rădescu, Constantin Codrescu, Costel Fugașin, Costel Constantin, Mircea Cosma, Nae Gh. Mazilu, Vasile Cojocaru, Nicolae Urs, Gheorghe Oancea, Petre Gheorghiu-Doli, Constantin Diplan, Emil Hossu, Teo Cojocaru, Emil Coșeru, Maria Ploae, Sebastian Papaiani, Ion Besoiu, Dan Nasta, Eugen Popescu, Monica Ghiuță.

Înainte filmărilor

În pregătire, adică efectuînd prospectii, stabilind distribuții, construind decorurile, stringînd costumele, analizînd și revăzînd developele, se aflau, alături de filmele anului 1979, filmele anului 1980:

Dumbrava minunată. Ecranizarea năvelei sadoveniene, un film destinat deopotrivă copiilor și adulților; un scenariu care îmbină realul cu visul și cu imaginarul.

Casa Unu. Scenariul: Draga Olteanu-Matel. **Regia:** Gheorghe Naghi. **Imaginea:** Gheorghe Voicu. **Costume:** Florina Tomescu. **Decor:** Guță Știrbu.

Duioș Anastasia trecea... Ecranizarea a unei cunoscute năvele din literatura română contemporană, un film despre curaj și demnitate, despre asumarea destinului în timpurile vitrege ale celui de al doilea război mondial.

Casa Unu. Scenariul: D.R. Popescu. **Regia:** Alexandru Tatos. **Imaginea:** Florin Mihăilescu. **Costume:** Svetlana Schiopu. **Decor:** Andrei Both.

Ultima noapte. Din nou Camil Petrescu, inspirator al cineaștilor. Pornind de la romanul «Ultima noapte de dragoste, înțlia noapte de război», o nouă ipoteză cinematografică.

Casa Trei. Scenariul: Dumitru Carabăț. **Regia:** Sergiu Nicolaescu. **Imaginea:** Nicolae Girardi.

Mijlocas la deschidere. Un film de actualitate cu și despre tineri. Eroul principal: un tînăr muncitor de pe un șantier constănțean, elev la liceul seral, rugbist pasionat în orele sale libere, (interpret Ștefan Maltce).

Casa Unu. Scenariul: Mihai Istrățescu. **Regia:** Dinu Tănase. **Imaginea:** Vasile Vivi Drăgan. **Decor și costume:** arh. Aureliu Ionescu. **Muzica:** Marius Pop.

Stop cadru la masă. Inspirat din romanul «Plexul solar» de Ștefan Iureș. Un film de actualitate. Dificultatea unei opțiuni, atunci cînd e vorba de probleme «strict personale», de viața de familie. Meandre sufletști a căror radiografie devine uneori dramatică.

Casa Unu. Scenariul: Ștefan Iureș. **Regia:** Ada Pistiner. **Imaginea:** Anghel Deca. **Decor:** Octavian Dibrov.

Labirintul. Confruntări dramatice, suspense în România anului 1910.

Casa Trei. Scenariul: Ion Pavlescu, Mihai Creangă, Șerban Creangă. **Regia:** Șerban Creangă. **Imaginea:** Florin Paraschiv. **Decor:** Nicolae Edulescu.

Zbor planat. Pe un șantier, în zilele noastre. În obiectiv: un grup de tineri.

Casa Trei. Scenariul: D.R. Popescu. **Regia:** Lucian Mardare.

Cine mă strigă noaptea? Despre un start greșit la vîrsta intrării în viață. Despre ce înseamnă ajutorul venit la timp din partea unui colectiv de muncă.

Casa Unu. Scenariul: Rodica Padina. **Regia:** Letiția Popa. **Imaginea:** Mihai Popescu. **Decor:** arh. Vasile Rotaru. **Costume:** Lia Mantoc.

Înainte de plecare. Familia unui muncitor care a trecut din șantier în șantier, în prezent confruntată cu o situație dificilă: soția și copiii nu mai vor să meargă pe șantierul următor. Ce se va întîmpla?

Casa Patru. Scenariul: Ion Băieșu. **Regia:** Manole Marcus. **Imaginea:** Alexandru David. **Decor:** arh. Virgil Popa. **Costume:** Ileana Mirea.

R. PANAIT

stop cadru

Inscripții pe o casă de țară



Casa dintre cîmpuri nu sună atât de frumos ca **Ilustrate cu flori de cîmp** — e un titlu

șters, neutral, parcă dinadins neatrăgător. Ca un program. Un program al refuzului oricărei ostentații.

Ostentația nu se ivește de obicei acolo unde substanța e săracioasă. O idee palidă se fardează cu vorbe tari. Un sentiment debil ia poză de gladiator. Dar realitatea din acest film este atât de grăitoare, atât de țipătoare, încît orice îngroșare de timbru suprapus ar fi dus la bruiaj.

*

Cine țipă în filmul lui Alexandru Tatos? În primul rînd, țipă kitsch-ul, strident prin natura sa; kitsch-ul, în decorația de interior ca și acela din viața interioară a unor personaje; kitsch-ul din vestimentație, ca și acela din mentalitatea acelorași; kitsch-ul fără leac, mărturie a unor structuri umane rudimentare, hrăpărețe și nocive, ca și kitsch-ul inocent, simplu, avatar al lipsei de educație, cu șansa certă de a fi eliminat la timp; kitsch-ul involuntar și cel folosit cu luciditate pentru prostirea semenului.

Cu atât mai violent se distinge kitsch-ul cu cît el își face apariția la țară, acolo unde veacurile au șlefuit o tradiție a echilibrului și a grației, acolo unde geniul creator atinge o perfectă demnitate a expresiei.

*

Pe parcursul filmului, mai țipă și inginerul agronom, exemplu de inițiativă și energie constructivă, inteligentă în acțiune, adversar al rutinei și al compromisiilor. Nu din carte (ca la carte), ci din viață, bătaios și lipsit de

tact cum este el pierde lupte de suprafață și învinge în profunzime. Această posibilă rețetă a fericirii are, deseori, gust amar și tot, deseori, efectul ei se manifestă tîrziu (în unele cazuri chiar tardiv). Important e că țițele inginerului sînt nu numai anti-kitsch, ci și pro-dreptate și pro-eficacitate. Spre deosebire de țițele contabilului bătut de femei, țițele lașe, meschine, vindicative, sonorități ale neputinței.

Dar mai presus de țițele, există în acest film un **grai** al firescului, un **firesc** grăitor, adică semnificativ, în care sînt incluse pasagiile, psihologiile, rostirea însăși (lucru rar în filmele

noastre!), evenimentele mai mari sau mai mici care circumscriu o actualitate savuroasă prin autenticitatea ei, educativă, da, prin dezvăluirea unor contradicții și atitudinea față de ele. O lecție (pentru scenariști, regizori, croniciari și public): nu există conflict banal, caractere banale, împrejurări banale — nu există **realitate** banală. Banalitatea aparține exclusiv punctului de vedere, interpretării, personalității sau lipsei de personalitate a autorului. Banalitatea este o culpă estetică — viața e nevino-vată în acest sens.

*

Și, în sfîrșit, ca și în **Mere roșii**, am simțit că un grup uman, o **echipă** mi se adresează cu căldură, că nu îi sînt indiferente înțelegerea și participarea mea, că mă invită să gîndesc alături de ea la adevăruri care ne privesc pe toți.

Un film fratern, ca o stringere de mînă.

Nina CASSIAN

**Nu din carte
(«ca la carte»),
ci din viață
e filmul lui
Tatos,
Casa dintre
cîmpuri**



Ideea, sufletul filmului. Actorul, trupul ideii

Și pe soare și pe lapoviță



Am numit, cîndva, actorii «trup din trupul cinematografilor și suflet din sufletul ei», nu pentru că ar fi singurii care merită lauda, ci pentru că li se cuvine, poate, înaintea altora. Un actor poate ocoli mai puțin răul, în schimb îl poate ocoli pe el, mai virtuos, binele; cu alte cuvinte, ei sînt aceia care, în ochii publicului, intră primii în arenă, aducînd cu ei eroi adevărați ori numai siluete căroră trebuie să le împrumute viață, să le inventeze un destin. Ei sînt aceia care riscă neverosimilul sublimului dar și înfruntarea falsității degheizate. Ei îmbătrînesc și adaugă riduri în așteptarea rolurilor care cine știe dacă s-au născut. Prin ei, categoria «onoare» a filmului nostru

va fi întotdeauna acoperită, «per total», ca să folosim o expresie dragă unei recente producții. Cu pădurea stăm, deci, bine. Dar cu copacii? Legați inextricabil de evoluția încă atît de sinuoasă a cinematografului nostru, interpreții nu pot fi, se înțelege, fericiți de la mic la mare. Chiar dacă, în ultimii ani grija față de omul numit actor s-a afirmat printr-o mai harnică și mai aplicată politică a distribuției, chiar dacă, din eforturile unor cineaste de consolidare a statutului filmului românesc, s-au născut, firește, și partituri pe măsura «minunațiilor noștri actori», cum ne place să-i mîngîiem, mai sînt încă multe datorii de împlinit. Este drept că, în vremea din urmă, i-am întîlnit, în locurile pe care le merită, pe Mircea Albulescu, Victor Rebengiuc, Ion Cara-

mitru, Ilarion Ciobanu, Violeta Andrei, Ștefan Iordache, pe Gheorghe Cozorici, Ion Dichiseanu, Sebastian Papaiani (aceștia trei abia în *Clipa*), pe Amza Pellea, Gheorghe Dinică, dar unde sînt cursele lungi alături de Irina Petrescu, Margareta Pogonat, Silvia Popovici, Ioana Bulcă, Silviu Stănculescu, George Constantin, Emanoil Petruț, Gina Patrichi, Cornel Coman, Dan Nuțu?

Știm, nu este ușor să ții cumpăna mereu dreaptă; sperăm că, odată cu mărirea numărului de filme ale anului, se va reduce din așteptările, din hiatusurile ce marchează cariera unui actor. Asta o spunem noi, cei din afară, pentru că ei, cei dinăuntru, fie vreme bună, fie lapoviță și ninsoare, pe bucata lor de pămînt, mai întinsă ori mai drămuțată, sînt prezenți la datorie.

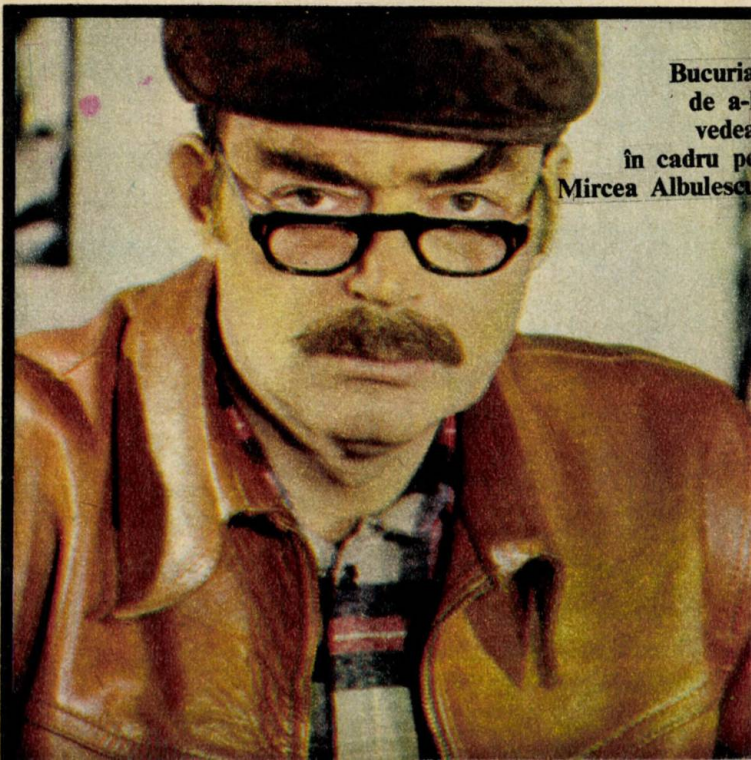
Un pariu de fiecare dată cîștigat

În trei ani — cîteva filme fundamentale pentru cariera lui **Mircea Albulescu: Dincolo de pod, Cursa, Drumuri în cumpănă**. Plus altele în care regăsim, în doze mai mici, tensiunea aparte pe care o declanșează actorul (**Zile fierbinți, Acțiunea Autobuzul, Ediție Specială**). Bucuria de a-l ști «în cadru», pe Albulescu, fie și într-un plan mai îndepărtat, seamănă cu acea încîntare camusiană în virtutea căreia, adevăratul iubitor de mare îl simte respirația înainte, de a o vedea, pe măsură ce se apropie de ea. Pe spații ample ori mai strînse, interpretul demonstrează că lumea poate fi luată în stăpînire în o mie de feluri, rămînînd însă, întotdeauna, un loc de taină, de neliniște și de uimire de care nu te poți apropia decît cu grijă. Pentru Mircea Albulescu, niciunul din jocurile existenței nu este definitiv pierdut, dar nici definitiv cîștigat, atîta timp cît speranța, ca și nemulțumirea în fața clipei prezente. Însotesc omul în lungul drum al zilei către noapte. Sînt, toate acestea, sugestii ale unui evident stil de joc, născut în urma unui pariu al actorului cu cinemato-

graful, al unei provocări, mai exact, nuanțele nebănuite, în care actorul îmbracă ceea ce numim, obișnuit, «o stare», sfidează capacitatea aparatului de a scormoni în lucrarea minții ori a inimii, oferindu-i, cum

se zice, «mai mult decît poate el să ducă».

În fața unor astfel de actori trebuie să fii mereu la pîndă: orice deschidere de ușă este pasibilă de a deveni eveniment.



Bucuria de a-l vedea în cadru pe Mircea Albulescu

Portretul speranței lucide

Încă înainte ca Geo Saizescu să-ți pus o ușă în spate, **Sebastian Papaiani** a fost tot un Păcălă al filmului nostru. A fost și a rămas mult timp. De la stabilirea relațiilor anapoda cu obiectele înconjurătoare (**Balul de simbătă seara**) pînă la răspunsurile «în bobote» date superiorului ierarhic (nu strigă el, din vârful macaralei, unui director în **Zile fierbinți**, «mă doare în suflet»?) pînă la caftul încasat pe degeaba în **Nea Mărin miliardar**, toate liniile duc către tipul de mucalit de care hazul se ține precum scalul, de care mai că ar da să scape, dar parcă nu se îndură. Așa credem și noi, dar iată că vine, dar ce spun «vine», «năvălește» peste toate fixațiile și fixismele noastre în materie de distribuție și de amplot-uri, acel Petre Nobilu din **Clipa** lui Dinu Sărau și Gheorghe Vitanidis și, fără să vrem, ne ștergem lentilele ochelarilor: vedem bine? Acest activist de omenie, singurul care a avut curajul să spună «nu» atunci cînd trebuia spus nu, pentru care politica este tot una cu viața, formula săltărească «tu ce politică faci?» fiind doar un fel de salut, acest bărbat care a rezistat presiunilor, dar care izbucnește în hohote la moartea nevestei, este Sebastian Papaiani. Umanitatea plină de căl-



Un mucalit capabil de mari accente patetice: Sebastian Papaiani (împreună cu Leopoldina Bălănuță și Gheorghe Cozorici în *Clipa*)

dură, de tact și de înțelegere pentru «ce e val ca valul trece», a eroului întruchipat de actor este, în ultimă

instanță, însuși portretul speranței. Al speranței lucide, pe care nu o tirăști cu tine, ci o întreții zi de zi.



O actriță
de excepție
își așteaptă
partiturile
cinematografice
de excepție:
Gina Patrichi
(în *Nemuritorii*)

Pasărea Phoenix

I-aș spune «pasărea Phoenix», **Ginei Patrichi**, cea din film, din atît de puținele filme în care am avut privilegiul să o vedem; o pasăre Phoenix gata să renască din cenușă o dată cu prima rază de soare, o dată cu făgăduința unui miraculos... ceai de mușetel, precum în **Trecătoarele iubiri** al Malvinei Ursianu, singura cineastă care a scris un rol anume pentru această actriță de excepție. Dacă, din acele puține întâlniri cinematografice, Gina Patrichi vine spre noi cu un chip răvășit, sublim răvășit de toate furtunile neștiutelor mări, o face nu pentru a ne spori tristețea, ci pentru a ne convinge că totul poate fi luat de la capăt. Chiar și prăbușirea dezrădăcinată a artistei din **Rătăcire**, povestită pe muchie de disperare și de ultimă resursă a zîmbetului, nu poate alunga ideea speranței.

Doi ași ai ecranului:
Ștefan Iordache
și Victor Rebengiuc
(în *Doctorul Poenaru*)



Cîștigătorul nu ia nimic

Îmi vine în minte titlul lui Hemingway, cînd mă gîndesc la ultimele roluri, două la număr, ale lui Ștefan Iordache: în *Ediție specială* și în *Doctorul Poenaru*. «Nu ia nimic», el eroul interpretat, ziaristul confruntat cu propriul său destin, politicianul confruntat cu istoria. «Nu ia nimic» în ciuda evidentului cîștig, de conștiință, în primul film, de simpatie, în al doilea. Și, ochiul spectatorului atent poate ghici de la început caracterul de «pierzător» al personajelor, pentru că actorul joacă cu o intensitate dureroasă, care îl transformă masca sub ochii noștri; dacă se zice despre cruzimea unora că «tale în carne vie», aș spune despre stilul lui Ștefan Iordache că este al tăiatului în carne vie, primul necrutat fiind el însuși: se învâluie în cel mai antipatic cinism, hăitulește sentimentele pînă a nu le mai da singur de urmă, amîna înțelegerea din încăpăținare și plătește pentru fiecare eroare. Știe că va plăti, dar este prea orgolios să o mărturisească și această conștiință tragică, cu care cinematograful nu se poate lăuda prea des, tulbură apele ecranului, cele atît de înfrățite cu placiditatea.



Un constructor, nu un „interpret“

Este drept că filmul nostru nu l-a ieșit în întîmpinare cu brațele deschise, nici el nu s-a lăsat sedus de orice promisiune.

Datorăm maximei exigențe a actorului, o prezență poate nu atît de bogată pe cît și-ar dori-o spectatorii și noi toți, dar care se transformă, de fiecare dată, într-un prilej de sărbătoare. Să nu ne ferim să spunem adevărului pe nume: **Victor Rebengiuc** și-a cucerit, în anii frumoasei maturități, statutul de mare actor, în persoana căruia filmul își poate găsi o deplină rațiune de existență. Pe căi nedeazăluite nouă, Rebengiuc a împăcat teatrul cu filmul, refuzînd hainele celui care se joacă mereu pe sine însuși. Actorul nu oferă un spectacol «de văzut», ci unul «de descoperit». Interpretul construiește, nu se livrează pe el însuși sub diferite măști, de aici imposibilitatea de a găsi un nume comun personajelor sale: ce legătură există între ambițiile devastatoare ale lui Tânase Scatiu și îngîndurile minii ale domnitorului din **Buzduganul cu trei peceti**, între cinismul deșcheat al lui Waltrop din **Profetul, aurul și ardelenii** și vulnerabilitatea învăluită în demnitate a inginerului Stamatiad? (**Un om în Ioden**). În aparență, niciuna, în afara aceleia de a-și afla obîrșia într-un unic, lucid efort de stăpînire a unei materii care, prin grandoare dar și prin mizerie, aparține vieții.

Aripa marilor adevăruri

Se potrivește, uneori, actorilor cunoscutul adaggio atât de poetic, «există un timp pentru toate... un timp pentru a iubi, un timp pentru a urî... un timp pentru a trăi, un timp pentru a muri...» Există, am spune noi, un timp pentru a fi frumos, altul pentru a fi adevărat, și, de ce nu, chiar și pentru amîndouă la un loc. Sensibilitate potrivnică fixării într-un tipar, **Violeta Andrei** a deconcertat, o bună bucată de timp, pe regizorii noștri. Rolșoarele zîmbărețe nu găseau adăpost în acest chip distins, senin din demnitate, nu din absența gîndului. Celelalte, partiturile grave, au întîrziat mult timp să apară. Dar «există un timp...» Și el s-a chemat, mai ales, **Regăsire**, **Al patrulea stol**, **Clipa**. Trei moduri de a numi revolta grației care nu vrea să încremenească în stop-cadre de o viață, trei moduri de a contura destine umane cu întreaga lor încărcătură de trăiri, de candori, de înălțări și căderi, de erori și scadențe. A-mintind prețul greșelii în **Regăsire**, pe cel al apărării autenticității în **Al patrulea stol**, pe al dramatismu-



Poezia gravității (chiar și într-o comedie: Violeta Andrei alături de Florin Piersic în *Eu, tu și Ovidiu*)

lui construcției de sine a individului confruntat cu istoria, în **Clipa**, jocul actriței pare a fi atins de aripa acelei

atit de omenești și frumoase dureri din care se nasc multe adevăruri ale vieții.

Sub orice haină, frenezia lucidității: Ion Caramitru în filmul lui Dinu Cocca, *Ecaterina Teodoroiu*, alături de Stela Furcovici, care a știut să fie dîrza și duioasă fecioară de la Jii



Transparența ideilor

Un contur fin, străveziu, desenat cu o peniță ușure, o siluetă construită din linii fragile, un aer între sfială și dezamăgire abia perceptibil, sînt primele semne că ne aflăm în fața unor personaje interpretate de **Ion Caramitru**. Nu seamănă, se înțelege, unul cu altul, între popa-brigand din **Înainte de tăcere** și Ștefan Gheorghidul din **Între oglinzi paralele**, se așterne exact distanța dintre un patron literar și altul, dar aici, ca și în cazul altor eroi, suverană este eleganța unei anumite neaderări organice la alterarea răspunsurilor umane esențiale. Sau, atunci cînd cedează, el este primul «dezamăgit», în sensul acelei «dezîncîntări» intelectuale. De aici «subțiri-mea» jocului lui Caramitru, interpret ideal, cred, al eroilor camilpetrescieni, prin puterea de a da transparență ideilor. În plină minciună, el sugerează oroarea de minciună și de compromis (vezi **larba verde de acasă, Înainte de tăcere**), în plină «dramă a geloziei» intuiește pericolul ridicolului acestei drame și se scutură de el ca de o atingere a răului. Iubitor de relații delicate (sub aceste auspicii debutează multe dintre personajele sale), simte imposibilitatea guvernării lor și apropierea ceasului cînd va spune — parafrazînd poetul «par délicate, j'ai faille perdre ma vie».

Refuzul cochetăriei cu filmul

Cînd, la vremea lui **Alo**, ați greșit numărul, îmi vedeam, colega de generație, pe **Rodica Tapalagă** înaintînd victorioasă, alături de **Iurie Dărie**, îmi ziceam că are în față o bună carieră de ingenuă. Dar, sînt destine actricești care se lasă duse de valuri, ametește de cele blînde, mîngietoare, năpustite de cele aprige și altele care țin piept ademenirii și loviturii mai exact, care le refuză orice chemare. Ani de zile **Rodica Tăpălagă** a zis «nu» oricărei cochetării cu cinematograful. Reîntîlnirea cu filmul a avut loc atunci cînd a hotărît ea, dintr-o splendidă, trufașă înțelegere, că îl poate domina. Bucata de film în care apare actrița ce-și poartă maturitatea ca pe o cucerire personală, și are de ce — bucătica aceea de film pare să mărturisească cu umilință, că și el, cinematograful, poate fi sedus și abandonat. Căci ce altceva decît seducție este ironia disimulată, cu care interpreta bombardează sistematic ingenuitățile ce vor să lase prea mult în lume. Mai — mai că-ți vine să suferi alături de neputința **Cadmiei** din **Clipa**, de a pricepe o viață fără un bărbat director-general; mai-mai să te topеști după «dulșili» moldovenisme ale **Anuței Balș** din **Vis de ianuarie**, cu copleșitoare, cîrpioarele ei atenții, dacă în urma trecerii actriței nu ar rămîne, dezintegrate, particule strălucitoare, dar particule, martore ale unui război personal împotriva inconstinței cu pretenții.

Pentru un rol
secundar
o actriță
de calibru
«foarte principal»:
Rodica Tapalagă
(în *Ora zero*)



Nume noi, nădejdi noi

Era o vreme cînd cinematograful căuta, parcă mai harnic, nume noi pentru catalogul personajelor feminine. Operațiunea se făcea cu multă bunăvoință, dar fără prea mult cîstig. De la un timp, vorba lui **Picasso** «nu se mai caută, dar se găsește». Ceea ce înseamnă că filmul nu mai crede în cîrpițul oricărei păsărele. Din unghiul acestei maturități (căci vrem să credem că despre ea este vorba), am reținut cîteva apariții, poate nespectaculoase, unele în mod voit nespectaculoase, dar pe care se poate juca o carte bună: **Stela Furcovi** (**Ecaterina Teodoroiu**) cu o fragilitate care se poate război cu oricine și orice, în primul rînd, cu ea însăși; **Adriana Trandafir** — un chip deosebit de mobil, dovadă transformarea vietății speriate din **Înainte de tăcere** în nostima amatoare de **Ciocolată cu alune**; **Gabriela Cuc**, frumusețe blîndă, duioasă într-un **Vis de ianuarie**; și, încă o dată, «joc» pe cartea **Rodicăi Negrea**, pentru că acest nod de fată are farmecul unei supunerii disimulate, ironice, prefăcute, tace și face cum știe ea, precum în confruntarea cu **Draga Olteanu** în **Din nou împreună**.

O rază gamma
«înfiorată»
în proza
lui **Rebreanu**:
Rodica Negrea
(în *Blestemul
pămîntului*)





**Ambiția de a lua în serios cinematograful:
Ioana Pavelescu (în *Rătăcire*)**

Truda cioplitorului

Deși «Cenușăreasa» din tirziul film al maestrului Jean Georgescu îi dădea dreptul la o grabnică reven-dicare a unui nou succes, **Ioana Pavelescu** a așteptat, cuminte, să termine Institutul, să-și verifice for-tele în marea școală a teatrului, cu alte cuvinte — să devină actriță. Puține candidate dintre cele care bat la porțile ecranului și care se mai întâmplă să fie și frumoase (asta este: actrițele frumoase sînt o spe-cie pe cale de dispariție...) puține, spun, au tăria sau știința de a nu cocheta, de a nu se înșela într-un iluzoriu schimb de farmede. Ioana Pavelescu a fost «o gravă», încă de la debut, gravă atît cît poate fi o fată de 19 ani, lucidă, cu bunul simț și gust al inteligenței, care știe că grația nu trebuie să imite, ne-apărat, unduilele pisicii. Cînd am reîntîlnit-o în *Osinda*, talentul era de acum copt, pîrguit. «Cenușărea-sa», ascunsă după o broboadă țără-nească, rupea zăgazurile cu o forță tragică, neobișnuită vîrstei. Recon-firmare deplină, cu și mai multe fațete, în *Rătăcire*: pe o gamă in-tinsă, cu treceri subtile, de la non-șalanța lui «tot ce zboară se mă-nincă» la amărăciunea deșertăciunii iluziilor, la eșecul trăit «pic cu pic», Ioana Pavelescu se dovedește o constructoare de roluri, o actriță care nu are încredere în «șarm», ci în munca cioplitorului.

Atîtea roluri, atîtea vise...

Parcă mai ieri **Margareta Pogonat** traversa un *Drum în penum-bră*, cu întreaga frumusețe a femeii ce se îndreaptă către patruzeci de ani și, nu știm cum s-au petrecut lucrurile, dar «peste noapte», ac-trița a trecut la ceea ce se cheamă «roluri de mamă». Grijiile, plînea și sarea pămîntului (*Avaria*) ori (într-un soi de contre-emploi) cu fumuri și gata de compromisuri și machiaverlicuri feminine, ca în *Re-găsire*.

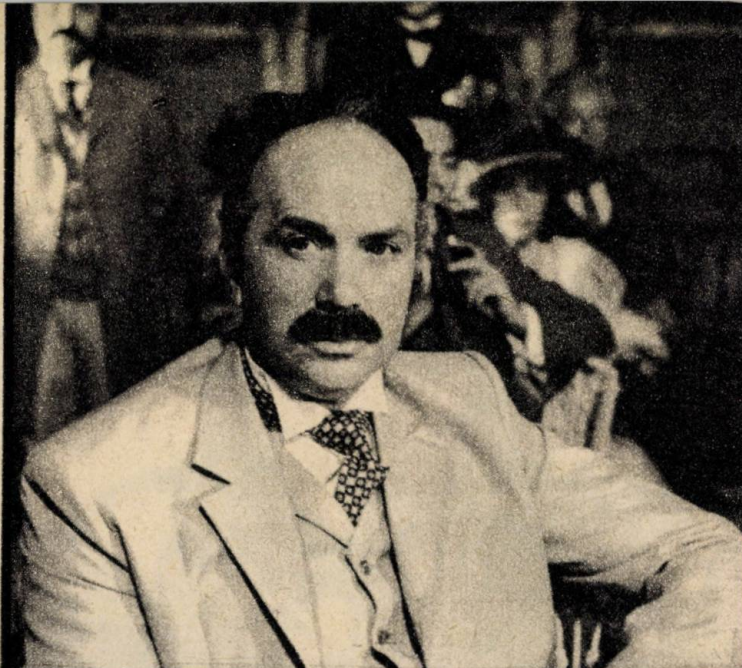
Să fim încîntați că unul din cele mai nobile chipuri ale cinema-tografului nostru «se înnoiește» tipologic vorbind? Să nu fim ipocriți. Desigur, bucuria de a o vedea pe Margareta Pogonat pe ecran este egală cu ea însăși, dar gîndul că atîtea femei visate, așteptate, au trecut pe lingă porțile filmului fără să împrumute numele actriței este aducător de mîhniri nu numai cinefile.



**Carajul reinnoirii tipologice:
Margareta Pogonat**

Vezuviu pe scenă, potolit pe ecran

Noroc că, uneori, în marea lor înțelepciune, actorii privesc cinematograful precum istoricul materia de studiat: «fără ură și părtinire». Pentru că, altfel, dacă ar fi să trăiască după formula «de cită dragoste atita prețuire», ar însemna că unii dintre actori să nu calce pragul filmului. Lear, Timon și Prospero shakespearieni, Henric pirandellian, Pietro Gralla camilpetrescian, Vezuviul dezlântuit și singur potolit, acesta este chipul cu care teatrul l-a proiectat, în conștiința noastră, pe **George Constantin**. Dar cinematograful? Din teamă, din complexe ori, poate, pur și simplu din acea «neatenție» de care vorbește Scott Fitzgerald, filmul tot amină marea întâlnire. Într-un fel, ne-am și săturat să ne tot întrebăm: de aceea trăim cum se cuvine clipa, clipa marilor bucurii ale micilor prieturi de a-l vedea pe George Constantin. Cu vitalitatea sa sfidătoare, cinică, de om care «a cumpărat» lumea («ascultă-mă pe mine...»), precum în filmul lui Veroiu, *Între oglinzi paralele*; cu vitalitatea sa ce pare demonică, dar care, vai, poate fi înfrântă și el, personajul, presimte,



Un hohot capabil să despică munții: George Constantin
(în filmul lui Mircea Veroiu *Între oglinzi paralele*)

frica se transmite ochilor, chiar dacă hohotul de ris izbucnește cu o forță în stare să despică catapetesme (vezi **Un om în loden**). O «prăbu-

șire» jucată de George Constantin este dătătoare de emoții, pentru că actorul se aruncă de sus, de tot, din necuprinse virfuri.

Doar căraușul propriului farmec ?

Condamnat să fie căraușul propriului său farmec, în numele căruia, uneori, «face ca toate alea» (ca cintezoii și mierla «fac, tovarășe

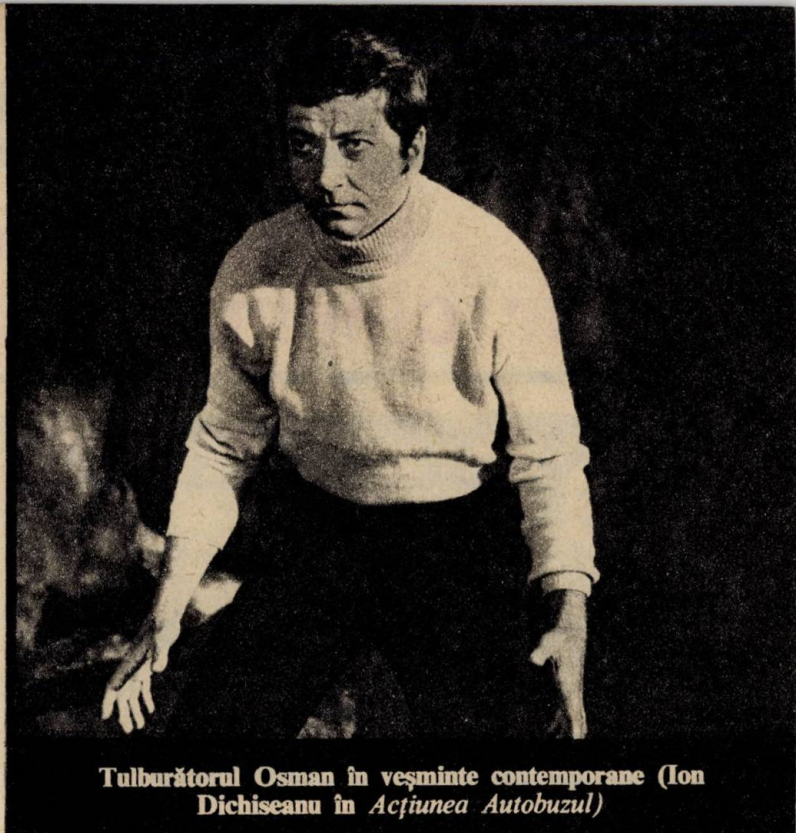
locotenent, fac», spune el în **Împușcături sub clar de lună**), **Mircea Diaconu** aduce cu el demonstrația vie a adevărului că, fără libertatea de a fi tu însuși, culorile lumii riscă să devină uniforme. Și, parcă pentru a întări ideea, mai întotdeauna apare în tandem, spre a-i oferi ochiului și alegerea: subaltern în filmul mai înaintea amintit, prieten descurcăreț în **Din nou împreună**, complice în filmul tv **Casa dintre cîmpuri**. «Liber» este actorul mai ales prin... neplecăciunea în fața aparatului de filmat: Diaconu lasă senzația că, după ce acesta se dezlipește de chipul său, el, personajul, nu a terminat tot ce avea de spus, că i-a mai rămas ceva, o idee, o amintire, un sfat, de care trebuie să scape. Iar atunci cînd îi sînt retezate vorbele, îi rămîn privirile; căutînd dincolo de linia orizontului, ca în **Înainte de tăcere**. Farmecul poate atinge, așadar, o intensitate dureroasă. Dar și una periculoasă, așa cum ne-a dovedit-o nu de mult, mica licheluță, speriată de propriile ei lășități, din același film tv., realizat de Alexandru Tatos după un scenariu de Corneliu Leu. Plimbîndu-se agale pe uliță și vorbind «logodnicei», despre «recamieul ca recamieul, dar vitrina s-o vezi...», actorul «atacă la drumul mare» sufltele fetelor naive din film. Lovitura este dublă, căci și spectatorii tot K.O. sînt făcuți.

**Firescul
cel de toate zilele:
Mircea Diaconu**



Un rol temerar pentru un actor temerar

Dacă nu l-am cunoaște, am putea crede că — **Ion Dichiseanu** — se joacă de-a v-ați ascunselea cu spectatorul: cînd un tulburător Soliman în serialul dedicat Independenței, cînd un destul de fisticit dar foarte «cantabil» Dichiseanu însuși, în **Melodii, melodii**, tot numai «smile» și o impusă nonșalanță de a se arăta pe sine însuși cu degetul. Cînd a fost cel adevărat? Inutil să ne întrebăm. Este limpede că nu acolo unde-și purta propriul său nume, ci acolo unde sculpta un personaj, din lovituri masive de daltă și din cizelări de mare finețe. Un semnal a fost acel Osman: un altul, personajul episodic din **Drumuri în cum-pănă**, împlinirea venind în **Clipa**, o dată cu întâlnirea cu Tudor Cernat. Dichiseanu a demonstrat că nici măcar nu este nevoie să-și schimbe hainele pentru a deveni un alt erou: de obicei, se repropoază «directori-lor» din filme că sînt prea impecabil înveșmîntați, ca și cum dunga de la pantalon exclude ridul de pe frunte. Costumele lui Tudor Cernat-Dichiseanu nu stînjnesc deloc personajul, pentru că, într-o firească și elegantă ignorare a lor, trăiește un om puternic, autentic, încrezător în adevărurile sale și nu în cele ale



Tulburătorul Osman în veșminte contemporane (Ion Dichiseanu în Acțiunea Autobuzul)

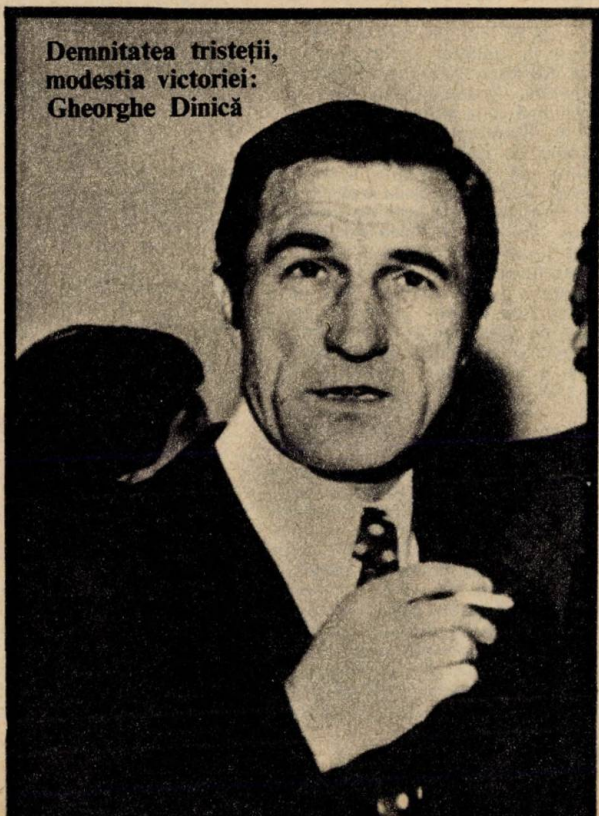
schimbătoarei clipe, incapabil de compromisuri, avînd curajul să-și rostească cu glas tare îndoielile («cînd sîntem noi cei adevărați?»).

A fost oare, într-adevăr, un act temerar distribuirea lui Ion Dichiseanu? Cred că a fost doar o destul de tîrzie reparare a unor erori.

Curajul singurătății

Pramatie, pezevenghi, pehlivan, hahaleră, ticălos incapabil, însă de «ținută», pentru că este și laș (vezi **Revanșa**), mîncinos de tarabă ori de proporții fabuloase (**Ilustrate cu flori de cîmp și Prin cenușa imperiului**), «durul» cu ochii ca o lamă de cuțit și trăsăturile dăltuite, personaj adus de atîtea ori pe ecran, de **Gheorghe Dinică**, pare un demon fără ambiții de supremă calificare în ale demoniei, ba chiar ușor de convertit la angelism. Puțini, foarte puțini actori pot purta cu aceeași dezinvoltură cele două fețe ale lui Ianus. O mască ne trimite un zîmbet sadic, nimicitor, al personajului care trăiește voluptatea amoraliității; din cealaltă față ne privește un om ciudat, pe care îl bănuim scump la vorbă, pe capul căruia nu punem mare preț, atîta timp cît ele, vorbele, nu pot să aducă mai multă demnitate tristeții, mai multă modestie victoriei. Dinică, despărțindu-se de Dan Nuțu și de Silvia Popovici în **Trepte pe cer**, este însăși imaginea singurătății care își ajunge sîesi. Dinică «stînd de vorbă cu focul», în **Cuibul salamandrelor**, este însăși imaginea curajului de unul singur.

Demnitatea tristeții, modestia victoriei: Gheorghe Dinică



Există „idei pur cinematografice“ ?



Un film se naște dintr-o idee. Mai este oare nevoie să o demonstrăm? Există artă fără idee, fără idei? Iată cât de mare se ridică pînă și riscul de a rosti, fie și retoric, asemenea întrebări! Vrînd-nevrînd, vorbind despre scenariu, despre dramaturgia filmului, ajungem la ideea cinematografică. Am deschis, așadar, o paranteză — ce se înțelegează unui dialog mai larg — despre statutul ideii cinematografice.

Părerile «provocate» vin — cu exemplificările de rigoare — de la doi scenariști «cu vechime», Dumitru Carabăț, profesor de dramaturgia filmului la I.A.T.C., și de la Constantin Stoiciu, autorul bazei literare a multor filme de actualitate.

Pledînd pentru «idee», vom discuta, de fapt, despre specificitatea limbajului cinematografic.

Ideea, o tensiune. Ideea, o ștafetă

— **Ce este cu ideea cinematografică despre care vorbesc specialiștii, tovarășe profesor Dumitru Carabăț?**

— Să ne lămurim mai întîi ce e cu ideea în general într-o operă de artă. Nu spun o noutate, chestiunea e veche. Reprezentarea ideii e o problemă deja elucidată de Aristotel în «Poetica». Ajungînd mai aproape de noi, la Hartmann, vom spune că, în domeniul literar, în teatru și în film, ideea trebuie privită în accepția de **idee de compoziție**. De fapt, o **idee-povestire**, care cuprinde principalele elemente de compoziție în forma lor cea mai generală. Cum întregul film e o compoziție specific cinematografică, e de presupus că ideea filmului e specific cinematografică, adică o idee a compoziției viitorului film. O altă problemă care se pune e: **cînd apare ideea și cum apare**. Ea este anterioară lucrării sau e un rezultat al operii.

— **Să vedem deci, pe unde ne situăm în drumul ideii și cum.**

— Ideea e o articulare. Problema care se ridică însă în arta cinematografică este că «ideea» parcurge un traseu, din mintea și sensibilitatea scenaristului, prin intermediul lucrării care este scenariul în mintea și sensibilitatea regizorului; ideea este deci și o **ștafetă**: plecînd de la un spirit — cel al scenariului — spre a se întrupa — preluată de regizor. «Ideea» este însă permanent

amenințată (sau salvată) pe acest extrem de complicat traseu, de la adecvarea cu care e înțeleasă și regîndită de regizor, pînă la felul în care travelling-istul produce o mișcare de aparat. Deci, pînă la urmă, un film degajă o idee — în sensul de **idee-compoziție unică** — coerentă, dar care este produsă, făcută să apară de mai multe participații individuale. Sub acest aspect, filmul are destinul estetic al unui edificiu arhitectonic.

— **Ce mult — credeți-mă — as dori să aflu lucruri practice. Practice, zău.**

— În cinematografia noastră — ca să ne referim la ea — ceea ce lipsește este coerența despre care vorbeam. În loc de ideile-compoziție, întîlnim silogisme personificate, fragmente care nu se caută unele pe altele; pe scurt, reprezentări exterioare, cărora nici o regie strălucită, nici munca migăloasă și eventual inspirată a operatorului, și nici contribuțiile actricești nu le pot insufla viața care le lipsește din naștere.

Trebuie să pornim întotdeauna de la oameni

— **Pentru început, stimate Constantin Stoiciu, vă solicit de fapt un dialog la concret despre ideea cinematografică.**

— Pornind cu «generalul», trebuie să observăm că, în filmele noastre, ideile sînt idei **valabile**. Sînt

însă prea «cuprinzătoare», și atît de generale încît pot încăpea chiar și într-o «lozincă». De obicei, din acest prea cuprinzător, substanța umană se diluează sau e chinuită să «justifice» ideea.

— **Dacă înțeleg bine, păcatul vine din aceea că realizatorii vor să spună prea multe.**

— Nu se pot face filme fără să ai ceva de spus. Dar cînd scenaristul vrea să spună ceva, venind cu experiența lui de viață, cu talentul lui, de obicei el se pierde în această mare idee. De aceea avem filme ce atrag atenția prin calitatea fotografiei și mai puțin prin gîndul autorilor.

— **Vedeți un remediu?**

— De obicei, se spune «curaj» unui anumit mod de a înțelege lucrurile. Dar nu aceasta e soluția. Se vor face mai multe filme, dar sînt semne evidente că își fac loc și multe lucruri de mîntuială. Nimeni nu se așteaptă să facem capodopere peste noapte, dar măcar să evităm surprizele neplăcute.

— **Cum se scrie un film? Cum procedați dvs.?**

— Scriu o poveste. Acum citiva ani scriam sinopsisuri. Ideea de a scrie sinopsisuri mi se pare și astăzi chinuitoare. E greu să scrii un sinopsis. Eu acum am ajuns la o anumită cristalizare, îmi scriu povestea mea, cu cap și coadă, în care gîndul cinematografic e foarte pregnant. E gînd cinematografic.

— **Idee cinematografică!**

— Fiecare element e unul cinematografic, dincolo de vitalitatea lui artistică. Sînt gesturi, tăceri cinematografice, gîndite dinainte. N-am făcut nici un film întîmplător. M-am gîndit la el mai mult decît lasă să se vadă procesul în sine al realizării de la povestea la film. De la ideea la film. Între aceste etape trebuie să realizăm subiectul.

— **Subiectul se confundă oare cu ideea?**

— De prea multe ori. O idee ar fi «oamenii sînt buni» sau «oamenii sînt răi», dar și «economisirea metalului». Valorile lor cinematografice sînt deosebite. Dacă rezumăm totul la enunțul ideii, nu vom justifica nici ideologic, nici estetic ideea. Trebuie să pornim de la oameni.

— **În ce fel de oameni?**

— Cum sînt **văzute** realitățile în oameni. Fiecare individ reprezintă o entitate.

— **Nu vi se pare totuși că de prea multe ori în numele ideii de demonstrat sînt sacrificate toc-**

mai aspectele care dau viață și adevăr realității filmate?

— Tezismul nu e răul cel mai mare al unor filme, dar modul în care organizăm materialul trebuie să țină seama de legi energice. Dacă vei demonstra că metalul trebuie economisit prin ședințe, iar nu prin valori umane, atunci te cam înfuși și nu vei convinge pe nimeni.

— Ce anume împiedică această demonstrație?

— În cinematografia noastră unii au tendința să inventeze o estetică de-a dreptul stranie. De ce nu mai sînt oameni bolnavi în filmele noastre? Se nasc oameni care mor peste noapte. În felul ăsta nu emoționezi, nu convingi pe nimeni. Se mai tușește în filmele noastre? Vreun șchiop ați mai văzut?

— Aceste păcate capitale pot fi «oprite». Dar de ce apar ele?

— Din lipsă de profesionalitate, iar cînd există profesiunea, din lipsă de onestitate profesională.

— Unde sînt tinerii scenariști?

— Oameni tineri nu prea au mai venit. Filmul costă enorm și ei au de înțeles că nu se pot exprima dacă nu-și însușesc profesiunea ca atare. Azi în condițiile în care producția de filme crește, nu te mai poți lăsa la voia întîmplării.

— Concursurile de scenarii ori de idei cinematografice ar fi o soluție?

— Nu. În treizeci de ani de cinematograf, știu, sper să nu mă înșel, că nu s-a făcut decît un singur film după un scenariu preluat prin concurs... E vorba de **Doi băieți ca piinea caldă**. Nu e nici aceasta o soluție, scenicistica e o meserie care se învață.

— Revenind la traiectul ideii, unde apare dificultatea?

— Marea dificultate începe de acolo de unde ideea cinematografică trebuie să fie film. Demonstrația alunecă, se pierde. Apar astfel lucruri parazitare, care n-au nici o legătură, și totul din lipsa de profesiune.

— V-aș ruga să ne vorbiți despre ideea ultimului dvs. film.

— În **E atît de aproape fericirea** am pornit de la ideea «Cum se reușește pe plan social în societatea noastră». Tipurile sînt pozitive, curate, avînd, sub raport uman, o anumită uscăciune sufletească. La filmul la care lucrez, **Fotografii de colorate**, m-a preocupat să arăt tineri dornici să reușească în viață și el face parte dintr-o suită de asemenea filme scrise de mine.

— Dv. reușiți să faceți mai multe filme pe o idee. Este și aceasta o posibilitate. Și încă una fertilă.

Interviuri de
Ioan LAZĂR

din unghiul pictorului de costume

„Ioanide”, un film cu personaje memorabile

Ioanide, filmul Casei 4 (scenariul: Eugen Barbu, regia: Dan Pița) va aduce pe ecran galeria de portrete memorabile din romanele lui George Călinescu, «Bietul Ioanide» și «Scriinul negru». Personaje, în crearea cărora, alături de actori și regizori, sau mai exact spus, colaborînd cu ei, pictorul de costume a avut un cuvînt important de spus.



— Ce a însemnat «Ioanide» pentru pictoria de costume Svetlana Schiopu?

— Al doilea film și o probă a focului. Încerc sentimentul pe care-l au băieții cînd termină arma-ta și li se spune că s-au călit, s-au obișnuit cu greul.

— Să încercăm să particularizăm acest «greu» pentru costume.

— A fost dificil întîi pentru că e vorba de o perioadă istorică pe care n-am trăit-o. Dar trăiesc încă cei care au cunoscut-o. Apoi a fost un volum de muncă imens. Nu există personaje de prim-plan (și sînt vreo patruzeci!) care să aibă mai puțin de șase costume.

— Se spune că pictorul de costume trebuie să îmbrace caractere. Formula e aplicabilă la «Ioanide»?

— Sugestiile erau conținute în romanele lui Călinescu. Pe Farfara, de pildă, am îmbrăcat-o demodat față de ceilalți. Ea a rămas la salu-rile și la rochiile ei din anii '30, anii ei de glorie. Lui Sufletei, cel care nu se despărțea niciodată de basto-nul în care își ascunsesse pietrele prețioase, i-am îmbrăcat dinții în aur. Uneori e vorba de un simbol, dar el este insinuat, în nici un caz ostentativ, pentru că atunci ar ucide personajul. Cel mai greu lucru a fost să sugerăm la începutul filmului niște lucruri care în a doua parte se accentuează, se degradează, uneori pînă la caricatură.

— Îmbătrînirea personajelor v-a dat de furcă?

— Bineînțeles, fiindcă nu toată lumea îmbătrînește la fel. În film ca și în viață. Unii «cad» dintr-o dată, alții lent se păstrează multă vreme neschimbați. Și aceasta nu presu-pune doar schimbarea machiajului și a costumului, ci a întregului com-portament. Cînd Sultana îmbătrî-nește de exemplu, ea are aceleași ticuri ca și tatăl ei, Manigomian (Petre Gheorghiu).

— Ce rol joacă culoarea în de-finirea caracterelor?

— De obicei am observat o frică de culoare. Există prejudecata că roșul e strident, că albul «sparge» ecranul. De frică să nu greșească, se folosesc gri-uri, bej-uri, maron-uri.

Am formație de pictor și probabil de aceea nu cred că am inhibiții în materie de culoare. Am făcut însă multe probe înainte, pentru că fie-care tip de peliculă degradează alt-fel culorile.

— Vă invit să refacem pe scurt drumul de la schiță la costumul actorului.

— Mai întîi, documentarea. Am stat zile întregi în bibliotecă, am co-piat mii pe poze. O documentare imensă, de care m-am îmbibat bine, înainte de a porni la drum. Mă uitam în special la instantaneele de pe stradă: unii erau la modă, alții de-modați, se vedeau clar categoriile sociale. Îmi făceam note, mă gin-deam la figurație.

Cînd fac schițele, îmi construiesc personajul în relație cu celelalte. Cînd sînt din aceeași familie, își împrumută obiectele. Floarea din părul doamnei Valsamaky-Farfara (Marga Barbu) apare altă dată la fata ei (Aniko Szilaghi). La fel și blana de la gît. Smarandache (A-drian Georgescu) și Smărândicioaia (Silvia Doljan) au același guler de astrahan. Talorul ei și costumul lui sînt făcute din aceeași stofă în dungi.

— Schița suferă modificări după ce s-a stabilit interpretul?

— Uneori se întîmplă să fie chiar o ruptură între costumul gîndit și actor. Bineînțeles, atunci «trag» cos-tumul spre actor. Sultana e un per-sonaj care s-a transformat funda-mental cînd a apărut interpreta ei, Anda Călugăreanu. Alte personaje rămîn nedefinite, pentru că depind mult de datele fizice ale actorului. Așa a fost Indolenta. Lucrul cu ac-torii e dificil, pentru că trebuie să le înfrîngi prejudecata conform că-reia ei vor să fie mereu frumoși. Se întîmplă uneori, în cazul în care i-am exagerat o trăsătură, tocmai pentru a obține o diferență, sau un accent, să «joace» costumul și a-tunci poate distruge personajul prin caricatură. Păstrarea echilibrului a fost cu siguranță cea mai grea pro-blemă. **Ioanide** e în primul rînd un film de personaje. Destinele lor sînt cele care duc filmul mai departe, care-l captează pe spectator. Ele trebuie să fie memorabile. Ca la Călinescu.

Roxana PANĂ

**stagiunea
cinemato-
grafică
1978 - 1979**

Din toamnă pînă în primăvară

Fără a fi un bilanț impersonal, dar și fără a-și putea propune analize de cronică, această privire retrospectivă este, înainte de toate, o invitație la discuție. De aceea ni s-a părut că cel mai potrivit ar fi ca invitația însăși să fie o discuție, sub forma unui dialog, între criticii Florian Potra și Valerian Sava. Care intră direct în subiect, fără

alte introduceri.

Pentru a urmări mai eficient dialogul și a ne putea defini, în paralel, propriile noastre opțiuni, publicăm mai jos lista celor 17 premiere românești, din octombrie 1978 pînă în mai 1979, care fac obiectul acestei discuții.

1. **Gustul și culoarea fericirii** de Felicia Cernăianu. Scenariul Gheorghe Manole.
2. **Înainte de tăcere** de Alexa Visarion. Scenariul Alexa Visarion, după I.L. Caragiale.
3. **Ecaterina Teodoroiu** de Dinu Cocea. Scenariul Mihai Opreș și Vasile Chiriță.
4. **Din nou împreună** de George Cornea. Scenariul Dumitru Buznea.
5. **Totul pentru fotbal** de Andrei Blaier. Scenariul Mircea Radu Iacoban.
6. **Vlad Tepeș de Doru Năstase**. Scenariul Mircea Mohor.
7. **Drumuri în cumpănă** de Virgil Calotescu. Scenariul Ion și Alexandru Brad.
8. **Nea Mărin Miliardar** de Sergiu Nicolaescu. Scenariul Vintilă Corbul, Eugen Burada, Amza Pellea.
9. **Între oglinzi paralele** de Mircea Veroiu. Scenariul Mircea Veroiu, după Camil Petrescu.
10. **Al patrulea stol** de Timotei Ursu. Scenariul Timotei Ursu după Mihail Sebastian.
11. **Expresul de Buftea** de Haralambie Borș. Scenariul Matty Aslan.
12. **Clipa de Gheorghe Vitanidis**. Scenariul Dinu Săraru.
13. **Brațele Afroditei** de Mircea Drăgan. Scenariul Ioan Grigorescu.
14. **Ciocolată cu alune** de Gheorghe Naghi. Scenariul Vintilă Ornar și Gheorghe Naghi.
15. **Un om în loden** de Nicolae Mărgineanu. Scenariul Haralambie Zîncă și Nicolae Mărgineanu.
16. **Vis de ianuarie** de Nicolae Opreșcu. Scenariul Anda Boldur.
17. **Falansterul** de Savel Știopul. Scenariul Florian Avramescu și Nicolae Dragoș.



Valerian Sava: Mi se pare interesant de observat că lista celor 17 filme, care s-au succedat în premieră, din toamnă pînă în primăvară, începe și se încheie cu cite două filme de debut. În octombrie: **Gustul și culoarea fericirii** și **Înainte de tăcere**, iar în aprilie-mai: **Un om în loden** și **Vis de ianuarie**. E un fel de arc, cuprinzînd această porțiune de viață cinematografică și, propunîndu-ne, cred, prima grupare de filme din acest interval. Iar, ca să intrăm direct în discuție, aș mai afirma că debutul cel mai reprezentativ se situează la începutul acestei liste: **Înainte de tăcere**. Este, din cele patru, filmul care mi se pare a propune cu mai multă coerență o personalitate artistică, încă incomplet definită cinematografic, dar totuși o personalitate, cu o viziune proprie asupra temei, asupra mediului, asupra personajelor.

**Out-sideri vechi și noi
sau majoritatea «atipică»**

Florian Potra: E vorba de Alexa Visarion. S-ar putea într-adevăr spune despre el ceea ce s-a constatat în legătură cu Liviu Ciulei, cu Lucian Pintilie, cu «out-siderii» proveniți din teatru. Alexa Visarion se aliniază

acestei familii, impunîndu-și personalitatea, pentru că a venit cu ea constituită din teatru. El dispune, ca să zic așa, de o «poetică» personală, nu numai în linie teatrală, ci și cinematografică. Pentru că unii croniciari au căzut în capcana de a considera anumite pasaje din filmul său drept tributare teatrului. Or, mie mi se pare că, începînd cu modul de a

filma de la o distanță mijlocie sau apropiată, care nu e accesibilă teatrului, Alexa Visarion dă proba unei aplecări foarte atente asupra mijloacelor specifice cinematografice.

Val. S.: Uneori confundăm, într-adevăr, cinematograful cu o anumite fluentă, cu o anumită dexteritate narativă, poate datorită frecvenței asidue a unor școli de film și igno-

**Cooperăm și pe plan cinematografic (*Brațele Afroditei*
— scenariul Ioan Grigorescu, regia Mircea Drăgan)**



rării altor formule, cum ar fi cele nordice, care propun alt ritm și altă alură narațiunii. Dar, înainte de a căuta racorduri îndepărtate, este evidentă în filmul **Înainte de tăcere** nu numai o cultură artistică datorată experienței din teatru, ci și preluarea unei bune tradiții care a început să se constituie în cinematografia românească. Prin acest film, care a fost nu numai debutul, ci și ucenicia sa, Alexa Visarion a știut de la cine să ia lecții, cum încercam să arăt ceva mai explicit într-o cronică, prelucrând elemente din Victor Iliu, din Liviu Ciulei, din Iulian Mihu. Sintem în fața unui debutant care are conștiința unui început de tradiție proprie, ceea ce este rar, chiar singular în această grupare de patru debuturi despre care vorbim.

FL P.: Da, dar dacă **Înainte de tăcere** rămâne, sub raport estetic, debutul cel mai important pe care-l

regizori.

F.I.P.: Categorie că da, poate și pentru că Nicolae Mărgineanu a avut inspirația de a evita pericolele pe care nu le-au evitat predecesorii lui, ba chiar le-au înfruntat dezarmați.

Val S.: El și-a asumat o anumită libertate față de literatura inspiratoare... Vorbeai, la un moment dat despre out-sideri mai vechi, dar ia-tă-ne în fața unora de ultimă oră. Exceptând-o pe autoarea filmului **Gustul și culoarea fericirii**, Felicia Cernăianu, debutanții acestui an nu au absolvit secția de regie de film de la I.A.T.C. Nu asistăm, deci, la afirmarea unei noi promoții, cum a fost cazul cu Dan Pița, Mircea Veroiu sau, mai târziu, Mircea Daneliuc, ci la tentative din alte direcții.

FL P.: Știu, totuși, că toate casele noastre de filme sînt atente — din motive diferite, din nevoi practice imediate, pentru că numărul anual al

Regizorii ca autori, producătorii ca profesioniști

Dar, ca să trecem la unele observații vizind mai direct conținutul și valoarea filmelor propuse în acest interval, în speță propuse de debutanți, ar fi de întrebare ce capacitate creativă personală, nouă, probează autorii? Prin aceasta înțelegînd capacitatea originală de a crea viață cinematografică proprie, fără sprijinul neapărat al literaturii, cum a fost cazul la **Nunta de piatră** sau **Duhul aurului**. As observă că nici Alexa Visarion, care se înscrie într-un bun început de tradiție, cum spuneai, nu oferă deocamdată mai mult. În momentul cînd se îndepărtează de textul lui Caragiale, spre final, materia se rarefiiază și aproape toată sarcina expresivă revine imaginii vizuale, ce-i drept de un rafinament incontestabil, precum și coloanei sonore (dincolo de dialog).

Val S.: Am revăzut, totuși, recent **Nunta de piatră** și **Duhul aurului**, pentru prima dată în suită și cred că, verificate în timp, ele constituie o operă mare, un film în care trăiește o întreagă lume, cu legile ei dure, mai greu de bănuît în literatura de la care s-a pornit, un film în care există proba concludentă a capacității de a re-crea viața.

FL P.: Ca filme de episoade.

Val S.: Nu, ca într-o operă unitară.

FL P.: Poate, dar numai atîta timp cît autorii, Dan Pița și Mircea Veroiu, au avut la dispoziție schița literară și s-au dovedit capabili să o transforme într-o năvelă cinematografică. Mai târziu, cînd au avut în față un roman literar, ca «Mară» sau «Viața la țară» și au încercat să se îndepărteze de el, imaginea a rămas foarte frumoasă, ba chiar a devenit mai frumoasă, dar a apărut acea rarefiere dramatică pe care o semnalăm și la Alexa Visarion.

Val S.: Ceea ce spui nu pune poate sub semnul întrebării vocația lor de cinești, ci mai degrabă un anume sistem de lucru. În sensul că regizorii în cauză nu au printre colaboratorii lor scenariști de același calibru, cum au excelenți operatori sau actori de cea mai înaltă clasă. Fiindcă acesta este statutul la care ar trebui să aspire sau la care ar trebui să se resemneze cîndva scriitorii-scenariști, drept colaboratori ai regizorului, ca operatorul, ca scenograful sau recuziterul, lucrînd eventual și ei în grup, cu specializările respective, ca autori de idei, adaptatori, dramaturgi sau dialoghiști.

FL P.: Fără a-i scoate din cauză pe regizori, la această observație am contra-observația următoare: noua generație de cinești a dat totul — și-a dat operatorii, și-a dat actorii, și-a dat scenograful, dar nu și-a dat scenariștii. Contactul scenaristic cel mai apropiat rămîne Constantin Stoiciu, care însă nu e din generația lor. Deci nu vocația cinematografică a regizorilor e în discuție, ci

Comedie cu inventatori (Ciocolată cu alune cu Monica Ghiuță și Horațiu Mălăele)



comentăm, trebuie făcută dreptate și lui Nicolae Mărgineanu, care debutează cu o foarte precisă conștiință a organizării cinematografice a povestirii: **Un om în loden**. Cer iertare că mă auto-citez (am scris asta în «Viața Românească»). Nicolae Mărgineanu pare să preia o butadă a lui Zaharia Stancu, care spunea că pentru el Călmățuul e un fluviu mai important decît Mississippi. Deși regizorul nostru, provenit dintre operatori, nu semnează imaginea filmului său, avînd un foarte bun colaborator în Tarko Gabor, cred că el propune printre primii la noi un fel de a «vedea» cinematografic filmînd Bucureștiul ca și cum ar filma New York-ul.

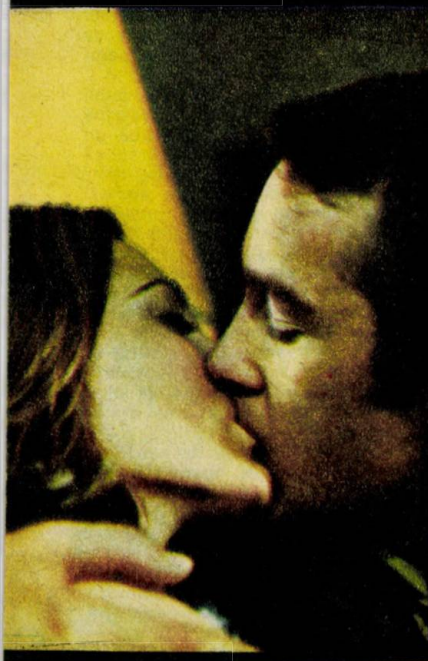
Val S.: Ceea ce s-a numit filmul de operator, în urma tentativelor lui Dinu Tănase, Iosif Demian sau George Cornea, se împlinește acum ceva mai concludent sub raport

filmelor e în creștere, dar și din orgoliul de a descoperi noi talente — sînt atente la ceea ce oferă institutul. Fondul replicii pe care ai dat-o vizează însă ce se întîmplă cu clasele de regie, ce produc ele? Cu un regizor de teatru, format la același institut, dar la secția de teatru — Alexa Visarion, cu un absolvent al aceluiași institut, dar ca operator — Nicolae Mărgineanu, cu un regizor perfecționat în străinătate, la I.D.H.E.C. — Nicolae Opritescu, asistăm la un fel de majoritate «atipică». Deși, de pildă, trecerea spre regie a unor operatori e un fenomen mai larg decît unul strict românesc. Se constată și în Italia, și în Franța, și în America, uneori cu rezultate importante. Unii operatori au trecut imediat la regie, ca Vittorio de Seta, alții, ca Di Palma, mai târziu, după o îndelungată colaborare cu regizori de seamă.



Un Blaier în registru comic
(Totul despre fotbal cu J.C.)

Din nou împreună cu regizorul George Cornea (interpreți Vladimir Găitan și Mișu Caracșu)



vocația lor de autori, spre care ar trebui să tindem, pentru care ar trebui să pledăm.

Val. S.: Pledînd adică cel puțin pentru mai multă inițiativă a regizorilor în domeniul scenaristicii, dacă nu și pentru obligativitatea unor contribuții directe, ca scenariști.

Fl. P.: Pentru că nu mi se pare o scuză suficientă, că regizorii în cauză nu sînt scenariști.

Val. S.: Depășesc, într-adevăr, cu dificultate dimensiunea schiței sau nuvelei — și chiar dacă ajung la proporțiile romanului, cu care filmul se înrudește prin formă, cum spunea printre alții René Clair, nu susțin suficient înrudirea de structură a filmului cu drama. Există, de pildă, în filme ca *Vis de ianuarie* unele desfășurări epice, de o oarecare anvergură romanesacă, în tentă lirică, depășind oricum nivelul reportericesc din *Gustul și culoarea fericirii*, însă substanța dramei, anvergura dramei, intensitatea dra-

gura în care nu putem semna evoluții, în care am rămas la aceleași concepte și practici sumare de acum trei decenii.

Fl. P.: Îmi cer iertare că mă auto-citez din nou, dar cartea care la apariția acestui «Magazin estival» va fi probabil și ea în librării împrumutată prin parafrază titlul unui film de Antonioni: «Profesiunea: filmul». Tocmai cu producătorul îmi deschid și termin cartea.

Val. S.: Putem, de pildă, elogia faptul că din 17 filme, 4 sînt debuturi, dar trebuie să ne întrebăm cu ce sentiment au putut fi lansați în producție începătorii, cînd ei dispuneau de scenarii ca *Gustul și culoarea fericirii*?

Fl. P.: Organizatoric vorbind, ar exista totuși și un semn bun, pentru că fiecare film accentuează în generic apartenența la cîte o casa de filme, indicînd numele directorului casei, al producătorului-delegat.

Val. S.: E cel puțin o șansă de a se remarca. În cele din urmă, că



Un debut regizoral foarte dezbătut: Nicolae Opreșcu cu *Vis de ianuarie*

matcă nu sînt atinse aproape nicăieri în aceste filme.

Fl. P.: Iar dacă vrem să ajungem la nivelul formelor de expresie, evident că mijlocul principal al dramei este dialogul, este cuvîntul. Aprecierea mea că regizorii noștri nu știu încă să reconstruiască viața pe ecran, se verifică și prin faptul că ei nu știu să facă dialog, respectiv să pună în mișcare oameni vii care vorbesc.

Val. S.: Aș zice totuși că aici e locul să cităm un al patrulea sau al cincilea profesionist al cinematografului, care uneori apare în prim-plan: producătorul. Pentru că, fără a scoate scenariul, cu subdiviziunile sale, în afara atribuțiilor regizorului, producătorul este primul care n-ar trebui să rămînă indiferent la faptul că această zonă, a scenaristicii, e sin-

o casă de filme n-a produs decît mediocrități, că alții încearcă din cînd în cînd să spargă acest plafon ș.a.m.d.

Fl. P.: Există case mai ambițioase, de pildă Casa Unu.

Val. S.: Ea a produs trei din cele patru debuturi: *Înainte de tăcere*, *Un om în Ioden*, dar și *Gustul... nefericirii*.

Fl. P.: De anvergura intelectuală, culturală, a acestor profesioniști care sînt producătorii, depinde într-adevăr în prima și ultima instanță, totul, de la mișcările viitoare ale unei școli naționale de film, pînă la detaliile ținînd de cultura generală. Este, bunăoară, jenant să asistăm la confuzii, ca în *Clipa*, unde unul dintre eroii principali, un intelectual-inginer, îl confundă pe Giordano Bruno cu Galileo Galilei.

Soluția este produsul mediu sau autodepășirea?

Val. S.: Citind *Clipa*, trecem implicit la o altă grupare de producții, pentru că acest film, care mi se pare cel mai semnificativ din cele 17, aduce în discuție o nouă categorie de autori. Ei nu mai sînt debutanți și nici la al doilea sau al treilea film, sînt cinești cunoscuți și consacrați, ca Andrei Blaier cu *Totul despre fotbal*, Sergiu Nicolaescu cu *Nea Mărin miliardar*, Mircea Drăgan cu *Brațele Afroditei*, Savel Știopul cu *Falansterul*. Pentru început, aș observa, ca o trăsătură comună realizatorilor citați, că ei se află într-un moment de depășire a preocupărilor dintr-un gen în altul, dintr-o zonă tematică în alta: Andrei Blaier și Sergiu Nicolaescu s-au lăsat convertiți la comedie, Mircea Drăgan abordează domeniul exoticalui, Savel Știopul se lansează pentru prima dată în epica de largă respirație, în filmul de epocă, biografic. Singurul din grupare care e într-o postură de consecvență cu propria lui filmografie, este Gheorghe Vitanidis, cu *Clipa*. Un film de maximă angajare ideologico-politică și, de asemenea, în limitele respective, sub raportul rigorii profesionale. E un autor care a mai semnat *Facerea lumii*, încercînd un tip asemănător de colaborare cu un scriitor și o specie cinematografică de factură apropiată. Despre *Clipa* s-a vorbit mai mult, dar va trebui să ne întoarcem la acest subiect, pentru că filmul din această primăvară așează încă un punct într-o direcție prețioasă, pe care au jalonat-o, la vremea lor, *Desfășurarea și Puterea lui Adevărul*.

Fi. P.: Avînd, ca și altă dată, un suport literar, se obține într-adevăr o lucrare cinematografică încărcată semnificativ cu fapte și vorbe, neîndoielnic meritorie, civic și profesional. Dar ce-aș spune eu, imediat, despre acești regizori consacrați — Blaier, Nicolaescu, Drăgan, Vitanidis — poate cu excepția lui Savel Știopul, pe care va trebui să-o lămurim la o analiză mai fină? Aș spune că ei trag acum învățămintele unei experiențe proprii de 20 de ani, căpătînd «înțelepciunea», între ghilimele dar și fără, de a căuta bunul, solidul produs mediu. Îmi face impresia că ei au abandonat — cu ceea ce au avut naiv sau excesiv, dar și nobil — căutările de artă, spunîndu-și că soluția este produsul mediu. Întîlnindu-se poate în acest punct cu gîndul unor producători care, în locul dificultăților excepției, preferă și ei o calitate onorabilă, în stare să le asigure concomitent liniștea și încasările.

Fenomenul are totuși aspectul lui pozitiv, în măsura în care marchează eliberarea de himere. Pentru că ce i se poate reproșa lui Blaier în *Totul despre fotbal*? Cel mult că nu are suficient haz, dar din punctul de vedere al meseriei, el apli-

că rețetele cu o eficiență scontată. Problema e însă alta: ei caută produsul mediu, solid și bun. Dar nu totdeauna îl găsesc. Cu excepția lui Vitanidis, nu-l găsesc, fiindcă nici *Totul despre fotbal*, nici *Nea Mărin miliardar*, nici celelalte pelicule puse sub același semn, nu pot fi date ca exemple de realizări impecabile, nici măcar în aplicarea rețetelor cunoscute. *Falansterul* lui Savel Știopul e în parte o excepție, pentru că aici căutarea depășește limbajul obisnuit, pe calea unei anumite subiectivități.

Val.S.: E un elan participativ în acest film, un consum imagistic ieșit din comun, deși riscat, fără un simț al măsurii. Căutarea însăși nu e, cum spuneai, îndreptată spre medie, ci spre o realizare pe care autorul o ambiționează, ca și ceilalți, de două decenii, dar angajînd de data aceasta, spre deosebire de ceilalți, mai mult decît oricînd, toate resursele, tot suflul, toate valențele fanteziei și ale mijloacelor tehnice, ca și cum s-ar afla în adolescența lui cinematografică, sacrificînd măsura și chiar controlul mijloacelor. Oricum, nu avem senzația unui capitol închis și nici a plafonării.

Fi.P.: Adevărat, dimpotrivă, e un film juvenil, e tentativa unui regizor amenințat de platonare — dovadă filmele sale anterioare, *Aventuri la Marea Neagră* sau *Agentul straniu* — care se lasă condus de un impuls tineresc, amintindu-și de primele realizări, *Anotimpuri și Ultima noapte a copilăriei*. De altfel, în această ordine de idei, eu aș adăuga celor cinci regizori citați la acest capitol, încă doi: pe Virgil Calotescu cu *Drumuri în cumpănă* și pe Dinu Cocea cu *Ecaterina Teodoroiu*.

Val.S.: O anumită ambiție de autodepășire există într-adevăr în *Ecaterina Teodoroiu* și în *Drumuri în cumpănă*. Episodic, Dinu Cocea și mai ales Virgil Calotescu izbutesc chiar să perforeze un anumit plafon, ceea ce e foarte important într-un registru tematic și de gen atît de angajat ca acela în care se situează. Ei știu să-și asigure concursul unei imagini de calitate și

al interpreților pe care îi aleg. Nu se poate să nu pomenim, cel puțin despre interpreta eroinei noastre de pe Jii, Stela Furcovici sau de aceea figură a țăranelui român de azi, care, în interpretarea lui Mircea Albulescu, încearcă să repete într-un fel, în viața lui intimă, revoluția socială pe care a trăit-o.

Un semnal de alarmă și cîteva opțiuni

Fi.P.: Ca să trecem acum mai departe, ai spus la un moment dat că n-au fost, în această perioadă, mari ratări. Poate că a existat totuși una. Și ea este, după părerea mea, *Între oglinzi paralele* de Mircea Veroiu. Acest regizor, cunoscut și format ca un cineast care tinde spre un cinematograf intelectual, chiar și în sensul teoretic afirmat de Eisenstein, adică un cinematograf în care însăși apropierea sau ciocnirea dintre cadre trebuie să producă idei, o coliziune declanșînd o anumită vibrație, nu numai emoțională, ci și intelectuală, rațională. Este o ratare, deși *Între oglinzi paralele* putea să fie un film important.

Val.S.: O ratare auto-programată, pentru că regizorul a scris el însuși scenariul, regizorul s-a detașat din capul locului într-un anumit fel de opera lui Camil Petrescu, luată global.

Fi.P.: Autoprogramată și autode-nunțată, trădîndu-și limitele, pentru că nimeni nu l-a împiedicat să-și afirme — nu limitele, ci calitățile.

Pentru că toți citim în felul nostru clasic, și avem viziuni diferite asupra celor citite, dar fiecare tinde spre o oarecare coerență, sprijinindu-se pe un fond apercceptiv, încadrînd lectura în lumea culturală care îi este proprie. Or, lectura lui Mircea Veroiu este nu numai greșită, din punctul meu de vedere, dar și cu totul exterioară, trecînd, alunecînd inexplicabil pe lîngă opera invocată, fără să ofere altceva în loc.

Val.S.: Personal, n-aș insista suplimentar asupra acestui film, despre care m-am pronunțat destul de amplu într-o cronică.

Jocul de-a vacanța (*Al patrulea stol*) regizat de Timotei Ursu. Cu Violeta Andrei, Nicolae Iliescu și Ștefan Maitec





Gustul și culoarea fericirii în regia Feliciei Cernăianu are drept cap de afiș un mare actor: Mitică Popescu

F.I.P.: Eu m-am pronunțat nu amplu, ci cam violent, deși într-un sens oarecum pedagogic, ca semnal de alarmă, retrăgînd «atestatul» de înțeleptualitate acordat regizorului.

Val.S.: Apropiîndu-ne de încheiere, trebuie să spunem că nu ne-am propus să dezvoltăm acum analize, nici să repetăm cronicile, ci să facem o trecere în revistă estivală, nu fără a fi semnalat, totuși, unele evoluții simptomatice din toamnă pînă-n primăvară.

F.I.P.: Tocmai de aceea aș zice să încheiem cu un șir de precizări. Mai întîi, să ne pronunțăm fiecare dintre noi și poate împreună, care ar fi cel mai important film dintre cele 17, cu motivația cuvenită. Despre ratare am vorbit, ar mai rămîne de asemenea să indicăm pragul de jos, fiindcă între oglinzi paralele nu e în absolut pragul de jos.

Val.S.: Înainte de tăcere ar fi, după părerea mea, împreună cu **Clipa** filmele cele mai semnificative și mai motivante, în limitele despre care am vorbit.

F.I.P.: De acord, aceste două filme sprijinindu-se reciproc. Pentru că ceea ce înainte de tăcere are ca plus în planul căutării artistice, dusă uneori mai departe decît preocuparea pentru conținut, este echilibrat oarecum, în **Clipa**, de atenția masivă acordată conținutului, enunțării explicite a ideilor, nu întotdeauna însoțită și potențată din punctul de vedere al expresivității cinematografice.

Val.S.: Aș semna însă, între aceste filme și un anumit echilibru, nu numai o compensație. Pentru că nu putem nega, în filmul lui Alexa Visarion, o anume acuită în caracterizarea tipurilor umane, în acel perimetru și în acel timp, al căpătuielii, al izolării și avariției. După cum am și apreciat în context ținuta profesională cu care Georgeorg Vitanidis prela pe ecran pledoaria pentru creativitatea revoluționară autentică, împotriva incompetenței oportuniste și delatoare. Iar numito-

rul comun al acestui echilibru este literatura.

F.I.P.: Vitanidis preluînd însă aproape fără nici o selecție proprie materialul literar, în timp ce la Alexa Visarion se observă restructurarea, alegerea, opțiunea proprie, ambele filme meritînd totuși să fie scoase în relief.

Val. S.: Ne-a fost deci destul de ușor să ne punem de acord în ceea ce privește opțiunile pentru filmele care merită să fie «scoase în față». Situația devine însă mult mai complicată dacă vrem să fixăm, cum ai propus, și o ordine a nereușitelor. Cel mult, am putea încerca o listă de candidaturi, o listă ceva mai lungă, din care unele titluri ar putea fi imediat detașate sau citate în altă ordine de idei, cum am procedat și în cazul lucrărilor medii. Aici poate distanțele între un film și altul devin chiar mai mari, pentru că sînt mai mari și diferențele dintre intenții și realizare, dintre investiția tematică și rezultatele artistice, dintre așteptările autorilor și opiniile spectatorilor. Ar fi vorba, în ordinea premiilor, de **Gustul și culoarea fericirii**, **Din nou împreună**, **Expresul de Buftea**, **Brațele Afroditei**, **Clocolată cu alune** ș.a.m.d. Nu știu cît de net vom putea opta pentru unul dintre acestea.

F.I.P.: Eu aș zice, la acest subpunct, să nu optăm, lăsînd fiecărui cititor, care dispune de timp în vacanță, latitudinea să-și aleagă, în funcție de propriile sale exigențe și nemulțumiri, «filmul preferat», de data aceasta în «copie negativă».

Ceea ce ar fi de spus, în încheiere, este că îi așteptăm la a doua probă pe debutanții de azi, fiindcă și Visarion și Mărgineanu, și Oprețescu și Felicia Cernăianu au nevoie de aceasta a doua probă, pentru a-și defini mai clar însăși vocația.

Val.S.: Iar alături de debutanții la a doua probă, i-aș invoca pe cei care lipsesc din această listă, pe regizorii de la care așteptăm al treilea film. În afară de Timotei Ursu,

cu o producție prea puțin concludentă, **Al patrulea stol** — și aceasta o ratare previzibilă de la start — nu s-au produs din toamnă pînă în primăvară tocmai cineastii care ne-au promis cel mai mult în ultimile stagii: Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos (filmul său de televiziune, încă neprezentat pe ecran, ar trebui evidențiat și discutat separat), Andrei-Cătălin Băleanu, Stere Gulea.

F.I.P.: Perspectiva imediată ar fi, deci, confirmarea pe care o așteptăm cu al doilea film din partea debutanților și «zborul» pe care ne place să ni-l închipuim posibil pentru regizorii care se află la al treilea film. Să nu uităm însă că toți acești tineri se apropie de 40 de ani. Unde sînt însă realizatorii adevăratei vîrste a debutului? Singurii care debutează la timp, curînd după absolvire, sînt deocamdată operatorii. Ultimele promții de regizori nu și-au făcut încă apariția pe platouri, ca autori.

Valerian Sava: Am parcurs, cu alte cuvinte, o stagiune mai mult de trecere spre o altă calitate, pe care ne-o dorim, însăși perspectiva tematică putînd fi definită, dacă pornim de la o constatare critică: din cele 17 filme discutate, doar **Clipa** reușește și doar alte două-trei încearcă observația socială și a caracterelor în actualitate.

Florian Potra: Este, deci, de afirmat, de susținut o direcție mai precisă, necesitatea ca filmele de o anumită anvergură ideologică, politică și estetică, cum e **Clipa**, să-și afle continuitatea, preluarea, depășirea, în așa fel încît, dincolo de variațiile pe care le-ar aduce diferite formule și temperamente artistice, temele de mare vibrație civică să capete circulația, reverberația și permanenta.

Comedia ca gen al maximă popularități (Nea Mărin milia dar de Sergiu Nicolaescu)



Ce înseamnă un mașinist?

Fața nevăzută
a Buftei



Un regizor întâlnește în munca de realizare a unui film foarte mulți colaboratori ignorați de marele public.

Ponderea aportului lor variază de la o categorie de film la altă categorie de film, de la regizor la regizor. Există însă și câteva constante ale unei cinematografii. Printre aceste constante, prezența unui bun mașinist. Nu cunosc precis ce sferă de activitate acoperă un mașinist în teatru. Știu însă că, în cinematografie, această meserie înseamnă cu mult mai mult decât mișcarea unor accesorii tehnice. Se spune că un mașinist de film este mîna dreaptă a regizorului, ca și operatorul de altfel, pentru că un regizor are foarte multe **mîni drepte**.

Un mașinist bun înseamnă posibilitatea de a traduce, cu toate nuanțele, scriitura cinematografică gîndită de regizor. Acest lucru presupune nu numai capacitatea fizică de a deplasa niște mașinării care poartă aparatul de filmat, aceasta înseamnă — ce-i drept, rara avis — capacitatea intelectuală de a înțelege toate sensurile, nu întotdeauna ușor de descifrat, ale acestor mișcări, un întreg sistem de corelații între actor,

Se spune că un mașinist de film este mîna dreaptă a regizorului. Dar un regizor are foarte multe «mîni drepte»

travelling, replică, obiectiv, lumină. De prezența unui asemenea om într-o echipă depinde — mai mult decît de mulți alți factori mai ușor de îndrumat — calitatea transpunerii unei gîndiri regizorale, stilul unei scrieri cinematografice. Un mașinist, care își înțelege perfect rolul în exprimarea unui moment de film, înseamnă însă mai mult decît traducerea cît mai fidelă a unui gînd artistic într-o artă destul de infidelă. O asemenea prezență înseamnă și sentimentul atît de necesar în munca de filmare, că un lucru **se poate**. În acest proces de producție încadrat în atîția parametri tehnici și economici care te țin «dipit pămîntului», un mașinist talentat îți poate da sentimentul tonic că poți desprinde, că poți decola o scenă.

Și dacă uneori reușești să exprimi stări mai greu detectabile de către

arta filmului și pe care actorul singur nu le-ar putea acoperi, este și meritul unui mașinist sensibil și inteligent care a știut să poarte aparatul cu precizia unui bisturiu în vivisectie. Un asemenea profesionist poate fi considerat alături de celelalte prezențe de notorietate, un stilp de rezistență al cinematografiei noastre.

Ca toți ceilalți regizori, am foarte mulți asemenea colaboratori, necunoscuți de public, cărora trebuie să le mulțumesc pentru aportul lor la traducerea gîndului meu cinematografic. Voi mai avea poate ocazia să o fac. Dar țin să încep cu acest mașinist de elită căruia îi datorez foarte mult din cele câteva momente de film realizate pînă acum.

Îți mulțumesc, tovarășe Alexandru Caragea!

Malvina URȘIANU

Acei foarte mulți colaboratori ignorați de marele public, fără de care gîndirea regizorului n-ar ajunge imagine de film (pe unul din platourile din Buftea, o scenă de lucru la *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*. Casa Trei; scenariul și regia Malvina Urșianu. În rolul principal George Motoi)





Fața nevăzută a Buftei

Vorbim mereu despre actori, despre regizori, despre scenariști, nume sonore, capete de afiș, aflate mereu sub lumina reflectoarelor. Ne propunem de această dată să vorbim despre cei pe care genericele filmelor îi consemnează sumar (sau deloc), pe care cronicarii și marele public îi ignoră adesea: meșteri tâmplari, butafori, perucheri sau machiori, monteuze sau ingineri de sunet... oameni dăruți filmului, oameni fără de care filmele noastre nu s-ar putea face. Desigur acesta nu e decît începutul unui posibil serial intitulat «Fața nevăzută a Buftei».

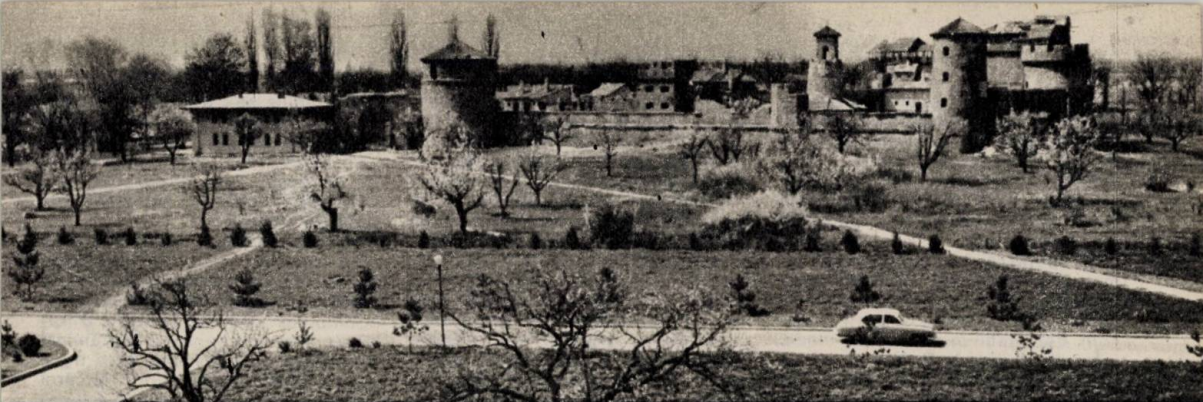


Putini sînt cei care, citind obișnuitul insert de pe genericele filmelor noastre «Film realizat în studiourile Centrului de producție cinematografică București», se vor mai fi întrebat: «Unde se află oare aceste studiouri?» Toată lumea știe, filmele noastre lungi, «artistice» (adică «ficțiune plus actori»), pentru a le deosebi de documentare) se fac la Buftea. Iată, se împlinesc 30 de ani de cînd, acolo, pe malul lacului, într-o sumedenie de clădiri, fiecare însă cu destinație precisă, filmele intră sub formă de scenarii și, trecînd prin tot angrenajul complicat pe care-l presupune realizarea unui film, ies sub formă de bobine de peliculă, imagine plus sunet, în copie-standard.

«Buttywood» — cum îl numește D.I. Suchianu în cronică sa la **Expresul de Buftea** — e locul unde ar

vrea să meargă orice cinefil, dorință să se inițieze în tainele cinematografului. Și nimeni nu-l împiedică să o facă. Vizitele grupurilor de cineclubiști, de «prietenii ai filmului», s-au îndesit parcă în ultimii ani. De unde ar trebui să înceapă o vizită sau un reportaj la Buftea? O simplă trecere în revistă — așa cum se spune că, la Hollywood, vizitînd toate decorurile, poți face ocolul lumii în zece minute — n-ar fi de prea mare folos. Mai ales atunci cînd nu ești stăpînit doar de dorința de a demonta jucăria aceasta pentru oameni mari, cinematograful, de a-și etala resorturile și toate trucurile la vedere. Ceva din această dorință a rămas. Dar în «fața nevăzută a Buftei» a intrat și un gînd mai vechi al reporterului, acela de a sta de vorbă cu cei pe care genericele îi consemnează sumar, sau uneori deloc, o armată întreagă de tehnicieni și meseriași, fără de care nu s-ar

putea face filmele. Vorbim mereu despre regizori, scenariști, actori, operatori, uneori ne amintim de compozitor, de autorul costumelor sau al decorului, rar, mult prea rar, e luat în evidență inginerul de sunet sau monteuză, dar nu vorbim deloc, niciodată, despre mașinist, despre peruchier, despre maistrul de lumină sau pirotehnician. Sînt meserii de știință și artă cărora depinde în cea mai mare măsură fidelitatea transpunerii ideilor scenaristului, a viziunii regizorului, a inspirației scenografului, a rigorii operatorului. Cinematograful ca artă este mereu și cu adevărat tînăr. Ca meserie, nu prea. A avut tot timpul celor peste 80 de ani de existență să-și creeze și, mai apoi, să-și perfecționeze uneltele. De altfel, pretutindeni pe glob, industria cinematografică e mai bine pusă la punct și există mai puține temeliuri de plîngere împotriva ei, decît împotriva



De fiecare dată reamenajată, de fiecare dată alta, cetatea în care s-au filmat secvențe din *Mihai Viteazul*, din *Nemuritorii*, din *Buzduganul cu trei peceți* și *Vlad Țepeș*.

mult discutatele arte a șaptea. E firesc să fie așa. În timp ce talentul, arta apar și se stăpinesc mai greu (pierzându-și ușor cumpătul atunci cînd sînt debile sau controversate), o meserie se învață și se poate transmite de la o generație la alta.

**Orice meserie
poate deveni artă**

Nu e vorba așa cum s-ar putea crede numai de membrii unei echipe de filmare, ci și de cei care lucrează zilnic în studio, la laborator, la întreținerea și pregătirea aparatului de filmare, la atelierul de filmări combinate, la trucaje și generice, la înregistrarea sunetului sau la dispeceratul de producție. Am ales doar cîteva roțițe ale complicatului proces de producție pentru primele episoade ale serialului «Fața nevă-

zută a Buftiei». Din momentul în care se spune «motor», o disociere a acestor angrenaje nu mai este cu putință. Practică cu îndeminare și pasiune, orice meserie devine pe nesimțite... artă. O mustață falsă se vede uneori că e lipită, dar alteori pînă și actorul e gata să creadă că e a lui... Depinde de machiori! Travelingul poate merge ca uns, dar alteori pornește icnit de parcă șinele ar avea macaz... depinde de travelingist! Copia unui film pe peliculă Eastman poate respecta sau nu, fidel, culorile de la filmare... depinde, de etalonaj... Am putea continua exemplele care încep cu acest tiranic «depinde». Într-adevăr, arta regizorului, a scenaristului, chiar a actorilor, depinde de toți acești oameni pe care cum să-i numim altfel decît oameni de cinema? Fără ei nu s-ar putea realiza filme și e

bine ca acest lucru să fie reamintit din cînd în cînd. Fie măcar și pentru a suscita o legitimă întrebare: unde și cum se învață aceste meserii? La Institutul de artă teatrală și cinematografică există catedre de actorie, regie, operatorie și filmologie. Există și un liceu de cinematografie, de unde se recrutează unii dintre tehnicienii Studiourilor «Buftea», «Al. Sahia» sau «Animafilm». Dotarea actuală a Institutului (care are în sîrșit un studio propriu) dă posibilitatea viitorilor regizori sau operatori să se inițieze în munca la masa de montaj. Dar monteurl? Ei unde se formează? Atît operatorii, cît și regizorii (ba chiar și actorii de film) învață la I.A.T.C. ce este și cum se realizează coloana sonoră a unui film. Dar inginerii și operatorii de sunet unde și cum învață o meserie de a cărei fi-

Chiar dacă «de filme», Buftea e totuși o uzină! O discuție despre decor — aici despre tiparnița din *Rug și flacăra* — înseamnă și o discuție despre economii, randament, respectare de termene (în fotografie: Ursu Nicolae, Marin Stanciu, directorul general al Centralei «Româniafilm», Ion Ștefănuț, șeful secției «construcții-decor»; Mihai Beciu, scenograful filmului și Vladimir Munteanu, inginerul-șef al studioului)



nețe și precizie poate să-și dea seama oricine a ascultat o bandă-ghid și apoi un post-sincron? Iar tainele laboratorului unde pot fi aflate? Complicatele strategii ale producției de film și le poate însuși orice economist? Unde? Cum? Și cine-l va iniția?

Se spune că maturitatea unei cinematografii se judecă mai puțin după capodopere, firească, singulare — ci mai ales după gradul de profesionalism, detectabil în producțiile medii.

În ultimii ani, în Buftea, și-au încheiat activitatea câțiva dintre pionierii acestor meserii. Sînt cei de la

tenția de a ne plimba pe malul lacului — primele zile în care ne-am oprit aici erau dintre puținele cu soare din aprilie — și să nu zăbovim în orașul western, sau în cetatea impunătoare de pe poarta căreia te aștepti mereu să țișnească un călăreț în armură, decît cîteva clipe, lăsate și ele în seama fotoreporterului. N-am străbătut de-a lungul și de-a latul cele 30 de hectare pe care se întinde Buftea cinematografică ci, luîndu-ne drept criteriu «instantaneul», am punctat doar cîteva locuri (în care vom reveni cu siguranță) și le-am reperat pe cele vii-

decî trebuie să-i găsești «o fereastră»: «Actorul X nu poate veni după amiaza la postsincron schimbătoarea, dați-i postsincron de noapte, nu se poate, s-au programat alții, care alții?, vorbiți cu ei, dacă vreți, totul se poate»...

Aici, în biroul acesta, poți auzi texte care numai pe cei de-al casei nu-i șochează: **Lăpușneanu vrea o masă de montaj** Mihail a terminat zgomotele **Lumina palidă a durerii** s-a întrerupt pentru o săptămînă! **Cumpăna** vine joi! **Ora zero** trece de la 8 la 9! Limbaj eliptic, al cărui haz involuntar nu-l mai sesizează nimeni, demult. Așa cum nimeni nu rîdea pe platou auzind discuția dintre un machior și asistentul său care ținea în mînă o barbă: «Ți-am spus să mi-l aduci pe Petruț și mi l-ai adus pe Repan!». Ajungînd însă la platurile care erau toate ocupate — tocmai terminase filmările **Lăpușneanu** și începuseră **Rug și flacără** și 1848, ne-am oprit, pentru început mai mult la sectorul de construcții decor.

O primă intenție a fost să o luăm de-a lungul culoarelor care străbat clădirea principală dintr-un capăt în altul, ca un adevărat labirint, și să vedem ce se ascunde «în spatele ușilor închise», care numai închise nu sînt. Și firească era ca la fiecare secție, să începem cu istoria ei. Cînd a luat ființă? Cine au fost primii oameni care au lucrat aici? Cum s-a transformat respectiva meserie de-a lungul anilor, ce calități ar trebui să aibă un aspirant la acea meserie? Care sînt momentele de neuitat intrate în istoria și în legenda secției?

Drept motto al acestei scurte incursiuni, am ales cuvintele celui care a lăsat o amintire de neșters și de nelocnic în memoria Buftei, profesor, pionier și clasic al cinematografului românesc, regizorul Victor Iliu: «Cu toate că cinematograful este o parte artă și o bună parte industrie, cu calcule de rentabilitate, etc., e totuși un lucru care trebuie făcut cu dragoste. Și cînd spun dragoste, mă gîndesc la tot ceea ce înseamnă cinematograful ca artă, ca instrument de educație și element de cultură, ca unealtă de investigație a spiritului, ca auxiliar al științei și moralei. Și cînd toate acestea laolaltă înseamnă cinematograful, e lesne de înțeles de ce facea un film nu-i un simplu proces industrial și comercial, ci implică suflet și conștiința răspunderii.»

Am vrut să descoperim «fața nevăzută» a Buftei din unghiuri diferite, nu dintr-o dată, pornind cum era și firească de la oameni. Pentru început, ne-am adresat unor regi-zori cu rugămîntea de a numi un colaborator, un om din Buftea, un bun meseriaș, în care au încredere și de care nu se pot lipsi atunci cînd fac filme...

Roxana PANĂ



Un nou film de actualitate. Bună dispoziție într-o cabană în noaptea de Anul Nou. Totul ar fi firesc, dacă n-ar exista privirea unui personaj care... Florin Zamfirescu, Mircea Albulescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ioana Pavelescu, Ernest Maftei și Adina Popescu interpreți și personaje ale filmului *Cumpăna* (Casa trei. Scenariul Horia Pătrașcu. Regia Cristiana Nicolae)

care au învățat primele noțiuni ale limbajului cinematografic zeci și zeci de oameni, care lucrează astăzi în Buftea și care, la rîndul lor, au acum asistenți. Sînt oameni care și-au legat numele de cele mai importante momente ale istoriei filmului românesc. Unii dintre ei au o activitate neîntreruptă de peste 35 de ani! Puțini sînt spectatori care au reținut numele lor de pe zecile de genere care le-au consemnat, dar în Buftea ele sînt rostite cu venerația și respectul datorat profesorilor, veteranilor, meșterilor. Cel mai adevărat omagiu la împlinirea anilor de muncă este sfatul, ajutorul, colaborarea care li se solicită mereu.

«Lăpușneanu vrea masă de montaj»

Mai întîi a trebuit să depășim

toare.

Și totuși, de unde să începem? Există în Buftea o încăpere simplă, cu două birouri și două telefoane, cu flori în toate anotimpurile, unde ți se poate spune totul despre echipele de filmare. Lucrează aici, la disperat, în ultimii 5 ani, dar în Buftea de 15 ani, **Maria Szabo**, pe care nimeni nu-și amintește s-o fi auzit ridicînd glasul, deși prilejuri se ivesc zilnic. La prima oră a dimineții, aici, în acest birou, telefonează echipele din provincie; apoi încep cele din București. N-au mașină și o vor într-o jumătate de oră; n-au grup electrogen și-l vor urgent, pentru că actorii la prînz pleacă la repetiție la teatru; regizorul vrea să mai lucreze la montaj ca să nu piardă cele două ore cît mai sînt plină e gata decorul, de acord, dar mesele de montaj au și ele o programare,



Sergiu Nicolaescu:

«Un pirotehnician, Tiberiu, căruia toți îi spunem în Buftea, «Baronul». E singurul om în care am încredere. Sînt vieți de oameni care stau pe degetele noastre. Fără el n-aș putea să fac nici un film cu scene de război. Este și un om foarte inteligent, nu numai un bun meseriaș. Dacă s-ar fi făcut regizor, ar fi fost un bun regizor. Dacă s-ar fi făcut inginer, ar fi fost un bun inginer. E pirotehnician și e un excelent pirotehnician.»

Mircea Mureșan:

«Nu știu. Sînt mulți maiștri timplari, de la decor care-și fac foarte bine datoria. Pe unii însă nici nu știu bine cum îi cheamă. Îi respect pentru munca lor, am încredere în tot ce fac. «Nea Traian» a fost șeful de platou la **Ion**, «Pista» a fost la **Toate pinzele sus**. Toți aceștia și mulți dintre colegii lor nu sînt doar meseriași, ci adevărați cineasți profesioniști».



Savel Stiopul: «Mașinistul Gheorghe C. Ion care și-a adus o contribuție, aș spune hotărîtoare, în mișcările speciale de aparat, la **Falansterul**. I-am și trecut de altfel pe generic, alături de asistentul-operator Radu Carp, un foarte talentat «scharfeur» (cel care reglează claritatea cadrului). Fără ei n-am fi reușit să facem filmarea de tip reportaj, cu mișcări în cadru, de mare precizie și rigoare. Nu sînt simpli tehnicieni, ci oameni talentați care iubesc și înțeleg filmul. Sînt niște pasionați».

**Numiți,
vă rugăm,
un
colaborator
al
dumnea-
voastră
din Buftea,
în care aveți
încredere
și de care
nu vă puteți
lipsi atunci
cînd faceți
film**



Elisabeta Bostan: «Dacă s-ar da un premiu pentru merite deosebite în echip de filmare, i-aș propune fără nici o ezitare pe timplarul machetist Enache Hărăbodor la «filmări-combinate», pe recuziterul Io Serdan și pe timplarul Marin Urzică de la «construcții-decor». De ce? Pentru curiozitate, pasiune, modestie, pentru dragostea față de amănunt — care se știu că are un rol important în arta filmului — pentru devotamentul față de echipă și față de filmul la care lucrează».

Dan Pița: «Mecanicul de cameră, Florin Drăghici, cu care am lucrat la **Ioanide**, la **Filip cel bun**, la **Profetul**, **aurul și ardelenii**. Sau Jana Doghiță, asistent tehnic de regie, care face și muncă de secund și cu care am lucrat toate filmele de la **August în flăcări** pînă la **Ioanide**. Am încredere în ei și mi-i doresc colaboratori la toate filmele de-acum încolo».



Ion Popescu Gopo:

«Dumitru Gaiță, mașinist. Am lucrat cu el la toate filmele. Îmi face plăcere să mă consult cu el la filmare. Prima oară ne-am întîlnit la **Pași spre lună**, unde făcea de toate. Ne trebuia un somnambul care să meargă pe un burlan? Gaiță era acela. Trebuia să încerce cineva apa dacă e rece? Gaiță intra în apă. Nu era atunci și nici azi nu este un simplu mașinist, ci un îndrăgostit de cinema. Cred că așa arătau pe vremuri pionierii cinematografului».



Înainte-înapoi la masa de montaj

Montaj alternant, montaj paralel, montaj antitetice, montaj analogic, montaj urmărind o firească succesiune, sau montaj scormonitor de sensuri noi... «Montajul, exprimând viața unică, singulară a fiecărui film» (Victor Iliu).

Despre montaj și problemele lui voiam să stăm de vorbă cu Iolanda Mintulescu, cu Margareta Anescu, cu Adina Georgescu, Cristina Ionescu, Maria Neagu, Elena Pașca, Eugenia Naghi, Gabriela Nasta, Rodica Fălcoianu, Iulia Vincenz... (pentru a nu aminti decât câteva dintre monteuzele din Buftea). Ne-am propus însă ca despre montaj și sunet, cele două compartimente cel mai intim legate de actul de creație a filmului, să revenim într-un almanah viitor. De această dată, ne-am oprit la două din pionierile acestei meserii...



La masa de montaj se spune că filmul se naște a doua oară (monteuză Margareta Anescu, care în acest an a lucrat în paralel la filmele *Vacanță tragică* și *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*)

Un adevărat cineast

«Montajul fiind elementul specific al artei filmului e de la sine înțeles ce rol important are monteuză în crearea unui film. Vorbind de montaj, nu pot să nu-mi amintesc de cea care a fost lângă mine, la primele filme, de monteuză Lucia Anton, o adevărată profesoară de artă filmului. În ultimii ani, la filmele *Balul de simbătă seara*, *Astăzi seară* dansăm în familie, *Păcală*, *Eu, tu și Ovidiu*, am colaborat cu Mar-

gareta Anescu, un adevărat cineast. — o montează excelentă — a cărei colaborare mi-o doresc mereu. Pe lângă meșteșugul pe care-l stăpânește la perfecție, are o sensibilitate și o intuiție remarcabile. Și, lucru fundamental, când lucrezi la comedii, are simțul umorului, și reușește să-l transpună în montajul filmului. Succesiunea imaginilor, acordurile, ritmul sînt importante la orice film, dar la comedie ele cer un «ce» în plus, acel ceva fără de care filmul nu va stîrni rîsul, acel ceva pe care Margareta Anescu știe să-l transmită prin «foarfecă», «să taie» adică la momentul oportun.

Geo SAIZESCU

O filmografie care se confundă cu istoria filmului românesc

Cînd a pășit prima dată în studioul de filme al Oficiului Național Cinematografic (O.N.C.) pe strada Wilson (azi strada Onesti), în 1942, purta încă impresia puternică pe care i-o lăsase un film românesc «Țara Moților», documentarul lui Paul Călinescu. Pe vremea aceea, Lucia Anton era de curînd licențiată în matematici și venise din curiozitate împreună cu soțul într-o vizită la

studioul noului oficiu, unde acesta, chemat de dr. Ion Cantacuzino, lucra ca reprezentant al finanțelor. Oricît de sumară, o astfel de vizită nu putea ocoli masa de montaj «Moriton», adusă de la Paris. În aceeași zi avea să-l vadă pe regizorul Jean Georgescu, care făcea probe de actori pe platou pentru «O noapte furtunoasă». La numai cîteva zile după aceea, Lucia Anton intra ca asistentă pe lângă monteuză Yvonne Hérault care venise din Franța pentru acest film. De la ea și de la Jean Georgescu a învățat Lucia Anton primele elemente de montaj. Astăzi, Lucia Anton declară că nu există nici o legătură între studiile pe care le urmasă și meseria pe care și-a ales-o, adică între matematici și montaj. Dar cînd vorbim despre rigoare ca despre calitatea esențială a unui montaj, despre precizia și claritatea care se cere fiecărei secvențe, despre logica racordurilor și despre devenire — trăsătură definitorie a acestui proces — consimte că ar putea fi o legătură...

Documentarul,
cea mai bună școală

După ce timp de mai mulți ani a montat jurnale de actualități, materiale filmate de Ion Cosma și Ovidiu Gologan, Lucia Anton a realizat montajul primului film românesc de după Eliberare: *Răsună Valea* (regia Paul Călinescu). A revenit apoi pentru cîțiva ani la filmul documentar. În studioul proaspăt înființat «Alexandru Sahia», unde a avut o colaborare — îndelungată și fructuoasă — cu operatorul Ion Bostan. Lucia Anton spune că aceasta a fost cea mai bună școală pe care o recomandă și azi oricărui începător. În 1943, printre alte documentare, lucrase împreună cu Yvonne Hérault la montajul filmului *Crucea Roșie Română*, unde Victor Iliu era asistentul lui Amédée Morrin la imagine.

Își amintește și azi emulația de idei care-i stăpînea în acei ani pe creatori și pe tehnicieni, deopotrivă. Se discuta mult despre conținut și formă, despre raportul dintre ele. Își amintește de foile volante pe care le împărțea Iliu colaboratorilor: traduceri în manuscris din teoreticienii de film italieni și sovietici. Victor Iliu a pus, tot atunci, bazele unei biblioteci de film, nucleu din care s-a dezvoltat mai tîrziu biblioteca ACIN.

Între 1952-1954, Lucia Anton a ținut un curs de montaj la Liceul tehnic de cinematografie, care tocmai luase filmăt. Aici i-a avut elev pe regretatul Dan Naum, monteuer care și-a înscris numele pe generici la nenumărate filme din cinematograful românesc.

Printre asistentele pe care le-a avut tot atunci la masa de montaj din studiou, sînt nume bine cunoscute și respectate astăzi în Buftea: Iolanda Mintulescu, Gabriela Nasta, Eugenia Naghi...



«Un monteur trebuie să înțeleagă printre rînduri»
(Lucia Anton)

Filme și regizori

Viata nu iartă (1958, regizori: Iulian Mihu și Manole Marcus) și **Puterea și Adevărul** (1973, regia: Manole Marcus, scenariu: Titus Popovici) sînt două momente importante ale filmului românesc și cele care au lăsat cea mai luminoasă amprentă în memoria Luciei Anton. Povesteste despre ele cu bucurie, cu emoție, cu nostalgie... Dacă **O noapte furtunoasă**, filmul lui Jean Georgescu, a însemnat inițierea în tainele noului limbaj și prima emoție trăită alături de creatori (își amintește euforia publicului din seara premierei de la «Aro», agapa care a urmat cu toată — «dar absolut toată echipa!»). **Viata nu iartă** a marcat o nouă etapă: efortul susținut alături de tinerii cineaști. Filmele care au urmat, le-am grupat, pentru ușurința discuției, în jurul numelor regizorilor, fără intenția de a întocmi o filmografie completă sau de a respecta exactitatea cronologiei. A lucrat cu Iulian Mihu la filmele: **Poveste sentimentală**, **Procesul alb**, **Felix și Otilia**; cu Geo Saizescu la: **Dol vecini**, **Un suris în plină vară**; cu Malvina Urșianu: **Gioconda fără suris**, **Serata**, **Trecătoarele iubiri**; cu Manole Marcus: **Străzile au amintiri**, **Cartierul veseliei**, **Zodia fecioarei**, **De parte de Tîperary**, **Conspirația**, **Capcana**, **Canarul** și

viscolul și Puterea și Adevărul, film despre care Lucia Anton spune: «este filmul care mi-a mers cel mai mult la inimă; la început mi-a fost frică să nu lasă un film sec, ca o demonstrație; pe măsură ce primeam materialul, care era tot mai interesant, ipotezele de lucru sporreau; rezultatul a fost chiar și pentru noi surprinzător». În ultimii ani, Lucia Anton a lucrat cu regizorul Mircea Drăgan la filmele **Ștefan cel Mare** și **Culbul salamandrelor** și cu regizorul Mihai Constantinescu la filmele **Despre o anume fericire** și **Tată de duminică**. Se afla la masa de montaj a acestuia din urmă cînd avea să i se anunțe împlinirea anilor de muncă. Din ziua aceea putea, deci, să stea acasă, să se plimbe, să vadă filme realizate de alții... Dar de atunci a revenit la masa de montaj din Buftea ori de cîte ori a fost solicitată. «Stilul de montaj — spune Lucia Anton — diferă de la un regizor la altul. În timp ce materialele filmate de Iulian Mihu și Manole Marcus întodeauna lăssau loc unei bogății de variante, de sugestii, solicitînd fantazia creatoare a monteurului, materialul Malvinei Urșianu, programat pînă la detaliu în scenariu și respectat cu strictețe la filmare, cerea rigoare și precizie. Iulian Mihu, Manole Marcus și Geo Saizescu erau tineri în profesie, dornici să învețe, să afle. În timp ce Malvina Urșianu care avea o îndelungată experiență de asistentă, de echipă, era chiar de la debut o profesionistă în adevărul înțeles al cuvîntului».

— **Ce însușiri ar trebui să aibă un aspirant la meseria de monteur?**

— Să aibă răbdare, multă răbdare, să fie disciplinat, să posede vaste cunoștințe despre lume, să fie informat, să cunoască literatură, muzică, plastică, să aibă o sănătate de fier (ochi buni, rezistență la condiția de a sta într-o cameră mai multe ore în șir și de a rămîne peste program, așa cum se întîmplă în întreaga lume la mesele de montaj), să aibă ureche bună (pînă la a distinge nuanțe imperceptibile), trebuie să înțeleagă printre rînduri. Cu alte cuvinte el trebuie să aibă o dăruire necondiționată.

nale de actualități și filme documentare. Eugenia Gorovei a fost angajată la început ca impiegat clasa I, funcție care-i cerea să se ocupe de camionetele cu aparatură care plecau în țară să difuzeze filmele — un soi de caravană cinematografică. După puțin timp însă, a cerut să fie transferată la secția de montaj, unde-i văzuse lucrînd pe Paul Călinescu (care de fapt făcea de toate, era și scenarist și regizor și operator), pe Simona Drăghici, pe Anton Bielici...

«Întîi am început să lucrez în montaj negativ; apoi, într-un an am învățat lucrurile tehnice, A.B.C.-ul și apoi am trecut la montajul jurnalului de actualități, unde majoritatea materialelor erau filmate de Ovidiu Gologan. După război, pe lingă jurnale am început să lucrez la filme documentare: **Zluză Scinteli**, **Orășul nu doarme niciodată**, **Cupa tineretului muncitor**. La acesta din urmă, nu aveam material pozitiv și totul s-a montat direct în negativ; pe o bandă albă făceam semne pentru zgomete și muzică, într-un mixaj empiric (la sunet lucram cu Dorel Mitache, care azi lucrează la studioul «Alexandru Sahia»). Din 1950 am început să lucrez la filmul artistic. Primul a fost **În sat la noi**, regia Jean Georgescu și Victor Iliu, premiat la Karlovy Vary. Tot atunci, o dată cu colega mea Lucia Anton am primit medalia muncii. Cu Jean Georgescu am lucrat și la schițele după Caragiale: **Vizita**, **Arendașul român**, **Lațul slăbiciunilor** și mai tîrziu la **Directorul nostru**. Era un montaj dificil, pentru că voia să încercăm multe ipoteze, variante de montaj, deși de cele mai multe ori reveneam la propunerea inițială. Îmi amintesc din anii de început și de Ciuleandra din **Ciulinii Bărașanului** în regia lui Louis Daquin, unde n-a fost totuși nevoie de a doua copie de lucru, deși era un montaj greu, secvența trebuind să fie sincronă, dar să aibă și ritmul cerut de regizor.

Apoi am lucrat cu Jean Mihail la **Brigada lui Ionuț**, cu Andrei Blajer la **Mingea**, cu Paul Călinescu la **Porto-Franco** și **Titanic Valse...** la multe alte filme uitate azi, **Nufărul roșu**, **Prima melodie**, **Mindrie...** Cu Lucian Bratu am lucrat la **Secretul cifrului și la Tudor**, iar cu Mircea Mureșan la **Răscoală**. Am lucrat mult, dar niciodată la două filme în paralel. Am refuzat **Dacii** numai pentru că nu terminasem încă **Tudor**. Un film de care-mi amintesc cu drag rămîne **Prieteni fără gral** (o coproducție cu Canada, la care din partea română lucrau regizorii Aurel Miheles și regretatul Hristu Poluxia). L-am montat cu drag, pentru că iubesc animalele și eroii filmului erau niște cîini splendizi.

— **Cînd începe montajul unui film?**

— De obicei încă din faza de decupaj. La masa de montaj putem scoate dintr-o dublă o nuanță în plus, să întărim sau să clarificăm

33 de ani de cinema...

...33 de ani la masa de montaj. «Cînd încerc să-mi amintesc un eveniment din viața mea, mă gîndesc întîi la ce film lucram în perioada aceea» — spune astăzi Eugenia Gorovei, monteuză, a cărei activitate în cinematografia română a început într-o zi a anului 1938. Era profesoară de educație fizică și, rămînînd fără catedră, s-a angajat la Direcția cinematografică. Pe vremea aceea, nu se lucrau decît jur-

«Important e spiritul de echipă» (Eugenia Gorovei și Jean Georgescu)





Casa dintre cîmpuri, producție TV, realizată în Buftea, o colaborare din care toată lumea nu are decît de cîștigat. Scenariul: Corneliu Leu, regia Alexandru Tatos, montajul Iolanda Mîntulescu

un sens, dar de fapt nu facem decît să ordonăm materialul filmat în viziunea decupajului, deci a regizorului.

— **«Tăietura» de montaj e un lucru ce poate fi stabilit matematic?**

— Nu cred. În afara racordului care ascultă de legi precise, niciodată n-am putut să explic de ce și cum simțeam fotograma la care trebuia să mă opresc. Există un ritm al poveștii, al filmului, care-i vine dinlăuntrul său. Important este să crezi acel flux în care să nu se simtă cînd treci de la un plan la altul.

— **Ce calități ar trebui să aibă un monteur?**

— Să-și impună o anumită disciplină, o ordine care merge pînă la meticulozitate. Să posede din punct de vedere tehnic, la perfecție, legile montajului. Pentru că poți fi foarte talentat, dar dacă nu ești bun meserias, se întîmplă să vrei să faci ceva, intenția să fie bună și totuși să nu-ți iasă ce-ai gîndit. Un monteur trebuie să aibă obligatoriu simț muzical. Nu e vorba doar de cultură muzicală, ci de felul în care simți muzica. Îmi amintesc de plăcerea cu care am montat un film despre una din edițiile festivalului «George

Enescu», făcut de regizorul Mirela Ilieșu.

— **Vorbiți de bucurii, de momentele de reușită. Ați avut și decepții în 33 de ani de meserie?**

— Nu puține. Cîteva datorate unor oameni, dar despre aceștia nu vreau să-mi amintesc. Altele țineau strict de meserie. Lucram cîte 2—3 ore la un moment din film, unde totul era de o mare finețe: un sunet, o fotogramă; eram fericită cînd îmi izbutea și apoi în proiecție, abia că nu se băga de seamă sau momentul cădea la vizionare. La masa de montaj se simte tot, și orice nuanță nu-ți dă pace. În sala de cinema nu e la fel. Uneori abia se distinge dialogul.

— **Cei 33 de ani de cinema se pot concretiza în titluri de filme. Dar în nume de oameni, de colaboratori?**

— Întîi colegile de la montaj. Pe unele le-am avut eleve, pe altele asistente. Eram foarte exigentă cu ele, dar le lubeam foarte mult. Iolanda Mîntulescu, Elena Pantazică, Rodica Fălcoianu, Vivi Vasilescu, Maria Neagu, Viorica Petrovici. Apoi inginerii de sunet: Victor Cantunari, Gheorghe Mărai, Silviu Camil,

Anușavan Salamanian (cu care am colaborat excelent). Și desigur regizorii. Cu ei ar fi trebuit poate să încep, dar sînt cam mulți... În cinematografie poate că cel mai important lucru rămîne spiritul de echipă, afinitățile dintre oameni. Și, desigur, pasiunea pentru film.

R.P.



Pasiune, seriozitate, competență (Iolanda Mîntulescu)

Veritabile racorduri

Regizorii ar fi cei mai în măsură să «recunoască», cu argumente concrete, ce înseamnă un monteur bun și cît de important este rolul lui în construcția filmului. Din păcate, deocamdată, pentru marele public, profesiunea se exercită în întuneric — nu numai la propriu. Totuși, «Între muros Buftae», printre profesioniști se stabilesc «reputații», se recunosc stiluri, se creează implicite ierarhii. Un astfel de nume și renume — sans reproche, și-a cucerit Iolanda Mîntulescu, a cărei carieră s-a identificat de atîtea ori cu ceea ce numim «momente antologice ale filmului românesc». Spi-cuim dintr-o filmografie inihibant de bogată, în care ochiul atent poate descoperi veritabile «racorduri Mîntulescu»: **Erupția și Pădurea spinuraților, Dacii și Mihai Viteazul**, iar în ultimii ani: **Mere roșii, Rătăcire, Dincolo de pod, Între oglinzi paralele**. În prezent montează două filme de factură cu totul deosebită: **Întoarcerea ardelenilor** (regia Mircea Verolu) și **Dulos Anastasia trecea** (regia Al. Tatos). Cînd, pe lîngă o disciplină și generoasă putere de muncă, «funcționează» și harul, cînd calitatea de profesionist e îngemănată cu calitatea umană, cînd «30 de ani vechime» nu exclud, ci parcă blindează optimismul, seninătatea, tinerețea, cuvîntul «model» încetează să mai fie o «vorbă mare» și devine, firesc și tonifiant, o prezență.

E.V.

«Destine dramatice într-un sat din primul război mondial», astfel definește regizorul Iulian Mihu filmul la care lucra în zilele acestui reportaj, *Lumina palidă a durerii* (Casa patru, scenariul George Macovescu). În fotografie, Violeta Andrei și Siegmund Siegfried



Efecte și defecte sonore

Se împlinește o jumătate de secol, de la apariția cinematografului sonor, de când imaginea nu mai poate fi concepută fără sunet. «Ar trebui — preconiza Victor Iliu — ca imaginea de pe ecran să intre în conștiință ca o unitate monolitică, indestructibilă, numită **fotofonogramă**». Despre «strigătele și șoaptele» coloanei sonore din filmele noastre am fi putut vorbi cu Anușavan Salamanian, cu Dan Ionescu, cu Andrei Papp, cu Silviu Camil, cu Bujor Suru sau cu Tiberiu Borcoman, cu Bogdan Cavadia sau cu Nicolae Ciolca, pentru a nu-i numi decât pe inginerii de sunet cu care ar fi trebuit să începem. 14 sînt cu toții și constituie cea mai unită echipă din Buftea («unul pentru toți și toți pentru unul»).

De data aceasta, prezentăm două din noțiunile-cheie ale meseriei (priză directă și postsincron) în viziunea unuia dintre cei mai tineri din cei patrusprezece.

pînă la urmă mult mai mult decît un fel de performanță sportivă în fața unei creații actoricești curată și irepetabilă în efemerul clipei sale și al relațiilor naturale pe care actorii le stabilesc între ei și cu ambianța sonoră pe care o găsesc la filmare sau și-o creează.

P.S. = arta de a face din verosimil o realitate (sonoră) credibilă. Paradoxul acesta, favorizînd artizanul care colează cu dibăcie elementele pentru a recompona veridic o realitate, în detrimentul celui care o surprinde vie și expresivă, a mai apărut în artă și totdeauna a fost depășit în favoarea naturalului, care, chiar mai imperfect, e mai viu și mai expresiv, mai plastic (mai ales pentru o artă atît de înrădăcinată în real cum e filmul).

Din fericire, studiourile noastre au într-o oarecare măsură, din punctul de vedere al sunetului, tehnica ne-

P. S. și P. D.



Pentru orice spectator, P.S. înseamnă cel mult «post scriptum», adică cele cîteva rînduri ce urmează semnăturii unei scrisori prin care autorul reu-

șește în numai cîteva cuvinte să convingă de contrariul sau foarte rar să spună, în sfîrșit, ceea ce n-a reușit cu atîta efort înainte. Pentru cei care fac film, pentru cineasți, P.S. mai înseamnă și «postsincron» — majoritatea gîndindu-se la «postsincron de dialog», deși mai există un postsincron de... zgomote...

Echivocul prescurtării este o pură coincidență; ne mirăm totuși cît de mult seamănă un postsincron cu un postscriptum. Filmările s-au terminat, filmul e aproape definitiv montat și acum (pe-ndelete sau la hel-rupl) vin actorii la... postsincron. Sau la postscriptum! Materialul e împărțit în mici fragmente de cîteva metri, care, fiecare, sînt legate cap la cap formînd «bucle». Pe bucle de bandă magnetică de exact aceeași lungime cu cele ale imaginii corespunzătoare se imprimă «curat» vorbele spuse la filmare. Buclele se desfac (pot fi mai multe pentru aceeași imagine), se leagă între ele în succesiunea imaginii, se corectează pe cît posibil sincronismul dintre imagine și sunet și astfel «dialogul» e pregătit pentru mixajul cu celelalte componente ale coloanei sonore. Postsincronul e o încercare destul de grea pentru mulți actori. Acceptînd acest truc al postsincronului ca propriu cinematografului (deși nu e singura formulă de lucru), trebuie să măsurăm talentul actorilor de film și după performanța sportivă de a articula sincron cu un alter ego de pe ecran.

P.S. Mai există o metodă. Să se înregistreze artistic (sic!) sunetul chiar în momentul filmării: priză directă. Dar acesta n-ar mai fi P.S. ci P.D.



Mixajul sau locul în care sunetul se unește definitiv cu imaginea (inginerii de sunet Andrei Papp și Anușavan Salamanian lucrînd cu compozitorul german Bert Grund la coloana sonoră a filmului

Mihail, coproducție a Casei Cinci cu Tele-München. Regia: Sergiu Nicolaescu)

Pentru cei care n-au prea înțeles unele din dialogurile din **Ediție specială** poate fi o consolare să afle cîte ceva despre acest P.D. Pentru cei care n-au înțeles dialoguri nici la alte filme, nici măcar atît. Sportiv ar fi să dăm cuvîntul și Rețelei de difuzare, pentru scuze, altfel am avea prea multe de explicat. Pe scurt, «priză directă» (PD) e atunci cînd vorbele pe care le spun actorii pe ecran sînt chiar cele înregistrate în timpul filmării imaginii respective.

Este limpede că oricît de remarcabile ar fi calitățile și experiența unui actor care reface magistral la P.S. atît sincronul cît și «starea» de la filmare (îmbogățindu-le eventual într-un anumit sens), acestea nu sînt

cesară pentru filmările cu PD și eforturile de dotare par a merge în acest sens. Deja aducerea unui vocal stresser — un aparat care are în vedere în prelucrarea sunetului să-l facă mai prost dotat — permite un sunet mult mai curat decît l-a avut **Ediția specială**; experiența s-a făcut, din păcate, după ce filmul a ieșit pe piață. Dar, în afara faptului că tehnica de imagine (care e și ea implicată de data asta în calitatea sunetului) a rămas ceva mai în urmă, în afară de faptul că, pentru generalizarea metodei, sculele de calitate sînt încă în număr insuficient, nu e deloc ușoară nici adaptarea la un nou stil de muncă mai profesionist pentru toți membrii echipei.

Horia MURGU

fața nevăzută
a Buftel

Machiajul ideal, cel care nu se vede

Peruci, bărbii, mustăți... răni și cicatrice

Fire voluntară, aprinsă, cunoscută în studio ca o persoană «incomodă», **Cornelia Nitulescu** este muncitor machior-peruchier.

— «Am învățat meseria cu Ana Stan (a murit anul trecut), o bună și severă meseriașă. Am lucrat perucherie la toate filmele noastre

tiului; în fiecare ochi cite un fir. Se lucrează cum s-ar lucra o floare.

— Este o muncă dificilă și migăloasă, observ că lucrați cu ochelari.

— Port ochelari din 1973, de la Frații Jderi, unde am lucrat peruci timp de 7 luni și am schimbat în această perioadă patru dioptrii...

De pildă, norma este de 3 mustăți și o barbă în două zile sau o perucă în 7 zile. Acestea le poate executa un om care-și cunoaște bine meseria. Eu, de exemplu, am ajuns să fac o perucă și în 3 zile.

Arta machiorului între prim-planul personajului și chipul interpretului

Ceea ce te izbește la machiorul șef **Gheorghe Drăghici** este seriozitatea, după aceea tenacitatea și apoi un fel de dorință de a da piept cu greul, de a-și ridica singur ștacheta.

Drăghici și-a ales meseria de machior, refuzând să devină funcționar. O lungă ucenicie și un șir neîntrerupt de peste 20 de ani în secția de machiaj au schimbat această primă opțiune în pasiune. Tăcut, monosilabic, plin de umor cînd e cazul, Drăghici posedă acea însușire rară în cîmpul muncii ci-



Peștera lalomicioara, cabină ad-hoc de machiaj: Antonella Lualdi și machiezuza Cornelia Nitulescu în timpul filmărilor la *Columna*

Asemănarea cu portretul de epocă, doar una din dificultățile machiorului
Gheorghe Drăghici la filmul 1848 (scenariu: Petre Sălcudeanu; regia: Mircea Moldovan). În fotografie: Cristian Tell (Constantin Diplan), Mitropolitul Neofit (Dan Nasta) și Costache Negri (Valeriu Arnăutu)

istorice sau de epocă: Tudor, **Columna**, **Saltagul**, **Haiducii**, **Ștefan cel Mare** și **Frații Jderi**. Am făcut peruca lui Alexandrel, fiul lui Ștefan (după diaporitul de la probele foto, căci actorul Velnicluc fusese între timp militar și era tuns), de asemenea peruca lui Ștefan cel Mare lucrată după o stampă de epocă. O satisfacție am avut obținînd aprecierile machiorului Arnold Freedy, machior cu multă experiență, din cinematograful italian — pentru perucile actorilor Silva Koscina și Laurence Harvey în **Bătălia pentru Roma**, și ale machiorului Gheorghe Drăghici, cu care am lucrat cel mai mult. Am lucrat peruci, bărbii și mustăți... răni și cicatrice... La **Doctorul Poenaru** am făcut machiaj de pelagră și lepră, cînd regizorul a văzut actorii machiași a avut un șoc vizual. Dar... au căzut la montaj.

Începînd de anul trecut, facem (după stampe) bărbii și peruci pentru Cuza, Bălcescu, Kogălniceanu, Goleșcu... în filmele **1848** și **Munții în flăcări**, regizate de Mircea Moldovan.

— Cum se lucrează o perucă?
— Pe o treasă se face «crêpe»-ul, care se fierbe în culoarea dorită. Cu ace speciale, se implantează pe

— După 20 de ani de muncă în Buftea și în pragul pensiei, ce puteți să ne spuneți despre munca dumneavoastră?

— Mi-am iubit mult meseria, am făcut-o cu dragoste și n-am rămas nepăsătoare cînd în jurul meu cineva lucra de mintulală. De aci mi s-au tras destule neazuri, n-am trecut nimic cu vederea. Tînașă generație vine din cosmetică, domeniu care se află totuși departe de machiaj. Iar tinerele fug de perucherie... Mă întreb, după mărirea numărului de filme, cine va lucra perucile. Personal, am avut cea mai mare satisfacție, aceea a datoriei împlinite. N-am apărut niciodată pe generice, dar nu asta este important. La **Ecaterina Teodorescu** am stat cîte 20 de ore pe zi să filmăm la Padina pe zăpadă, plecați cu noaptea în cap de la hotel, cu geamantanele după noi, aștept de la malul șanțului, în frig, și așteptam... decorul nu era încă gata sau altceva nu era în regulă... Dar acestea sînt incidente, întîmplări. Fără ele, ar fi monoton, nu? Iar viața filmului, ca și a cineaștilor, se știe că e plină de neprevăzut.

nematografice: de a se face «simțit» fără a fi nevoie să ridice glasul pentru aceasta. Conștiinciozitatea lui nu e o formă mecanică a existenței — ca trezitul reflex dis-de-diminează — ci încercarea permanentă de autodepășire. Întotdeauna filmele la care a lucrat ca «șef», au avut acel grad de dificultate înadîns căutat. E suficient să amintim **Zidul** sau **Stejar extremă urgentă**, apoi **Pintea**, **Doctorul Poenaru** sau recentul **Ecaterina Teodorescu**.

Serialul **1848**, film la care lucrează în prezent, îl obligă pe machior să stea față-n față cu portretele personalităților istorice. Tracul este dublu: pe Drăghici nu-l interesează doar asemănarea de gravură a eroilor, ci posibilitatea de înțelegere a caracterelor, a sufletelor acestora.

L-am văzut pe Gheorghe Drăghici nedeșlipit de «cadru»... L-am mai văzut pe Drăghici cu geanta de machiaj sub braț, prin zăpadă, urmînd tăcut caravana echipel... L-am văzut pe Drăghici în peregrinările noastre cu «filmul» într-o cameră de hotel, așteptîndu-și în zori actorii la machiaj, ca la un laic, dar extrem de important ritual...

Russ IOV

Rada PREJBEANU

Decorul, personaj de film

Un scenograf poate avea cele mai ingenioase idei. O schiță de decor poate sugera exact cadrul visat de regizor. Dar de la schiță până la construirea decorului, la «patinarea» lui, mai e un drum lung. De îndeminarea, talentul și conștiințiozitatea fiecărui om care lucrează la execuția acestui decor depinde dacă spectatorul își va da seama dacă e vorba de un simplu «decor de film» sau de o ambianță. Ideal ar fi să creadă că a fost filmat «pe viu», la fața locului. În viață și nu pe platou.

Statui pentru o zi

— **Aș vrea să începem, stimate maestre Ion Olteanu, prin a spune ce se înțelege exact prin «butaforie».**

— **Sînt vreo 17 ani de cînd nu mai facem butaforie în înțelesul exact al cuvîntului. După cite știu, cuvîntul își are originea în limba greacă, «buta-forie» înseamnă hîrtie presată. Or, noi nu mai folosim demult acest procedeu. Atelierul nostru se numește: «atelierul de sculptură și decorațiuni». Partea care ne revine nouă e într-adevăr partea cea mai frumoasă: ornamentele, și în cele mai multe cazuri «patina». Facem orice obiect, de la ace pînă la statu — e adevărat că nu sînt statui pentru parcuri sau muzee, ci pentru parcurile și muzeele din filme. Uneori facem operă de creație, de la început pînă la sfîrșit, altelei copiem modele, cum am făcut pentru recentul **Bratele Afroditei**.**

— **De cînd lucrați în Butaforia și în această meserie? Vă mai amintiți primul film?**

— **Sînt de 26 de ani în cinematografie, în meseria de butafor de 21 de ani. Primul film? Alarmă în munți — dar nu sînt sigur, îmi amintesc din anii acela coloanele pe care le-am făcut pentru decorul din **Citadela sfărîmată**. Cînd am venit în studioul, exista o secție în care se făcea chiar butaforie, se lucra cu hîrtie presată, dar aceasta lua timp mult, și nici nu se preta la patină. Înlocuirea de metodă și de materiale, a apărut în urma filmelor tot mai complexe pe care am început să le facem. Am început să folosim tot mai mult ipsosul. Dintre primele filme lucrate astfel, îmi amintesc **Serbările galante** și **Serata**. La filmele istorice, contribuția noastră e fost substanțială, îndrăznesc să spun chiar extraordinară. La **Dacii**, de exemplu, acest atelier, care la vremea aceea avea doar nouă oameni, a făcut nu mai puțin de 150 de mii de obiecte: armuri, sulite, scuturi, halbarde, adică toată recuzita, plus toate decoriurile.**

— **Se păstrează ceva din aceste**

decoruri după terminarea filmărilor?

— **Nu. De obicei nu se păstrează nimic. O luăm de fiecare dată de la capăt. Pentru că niciodată nu ni se cere un lucru pe care l-am mai făcut. La **Serbările galante** am consumat 17 vagoane și jumătate de ipsos. S-au păstrat totuși niște ziduri de la cetate.**

— **Am văzut sala tronului din «Lăpușneanu». De unde venea senzația aceea de frig, de piatră autentică?**

— **Din patină. Toată «piatră» aceea nu mai poate fi însă folosită. La patină lucrăm conduși de arhitecți, de scenografi și ei trebuie să cunoască foarte bine secretele culorilor. Într-un fel apare culoarea cum o vedem noi și în alt fel pe peliculă. Sigur că un cuvînt greu îl are de spus știința patinatorului. Avem meseriași foarte buni. De pildă, Ilie Ciobanu, zugrav de meserie, care-i mai tînr ca mine, dar tot așa de vechi în studioul, și care e un adevărat specialist în patină.**

— **Cu ce materiale lucrați în prezent?**

— **Ipsos, lemn (acesta pe cît posibil îl economisim) și foarte mult cu materiale plastice: nestrapol, plastizol, dilidur, polistiren, latex. Am făcut un decor frumos cu care ne mîndrim la **Contele Ory**, un film francez lucrat la noi în studioul, decor creat de celebrul scenograf Wakhevitch, cu care mai lucrasem la **Serbările galante**. De la el am prins și niște lucruri noi, un sistem mai eficient la «factura» de piatră.**

— **Tot ce faceți e muncă manuală?**

— **Totul. Întîi facem după plan un model din pămînt, cum e această albînă din **Dumbrava minunată**. S-a ridicat schița la scară, pentru că albina va trebui să aibă dimensiunea unui copil. Apoi facem un tipar din ipsos, după care vom turna latex, care, fiind foarte subtire, poate fi îmbrăcat ca o armură pe copil fără să-l stînjenească.**

— **Momentul de creație propriu-zisă îl constituie deci tiparul?**

— **Da. Totul e pînă îl faci. La multiplicarea lui lucrează apoi o mulțime de oameni, pe care încercăm să-i pregătim să ne înlocuiască. Altfel e păcat de experiența noastră care se va pierde. Uitați, de pildă,**

vine Marcel Bogos, care e un scenograf fantastic de harnic, de priceput și de profesionist, și-mi spune: «Vreau să iasă lucrul acesta cum am mai făcut noi atunci, pentru filmul cutare...» Nu e nevoie să-mi spună mai mult, știu exact despre ce e vorba, aleg materialul adecvat. Dar vin scenografi noi și-mi cer: «Faceți obiectul acesta din latex!» Și eu întreb: «De ce din latex, cînd ar fi mai bine din poliuretan?» În special, asistenții noi de la scenografie mai au multe de învățat. Dacă eu am bătut o cărare de douăzeci și șase de ani, de ce să meargă ei pe o cărare alăturată, nesigură?



Declarație făcută de celebrul Georges Wakhevitch: «Nu cunosc în studiourile franceze de film un maestru butafor mai bun decît Ion Olteanu» (în atelier, lucrînd la statuia din *Dacii*)

— **Recapitulînd, în prezent lucrați pentru **Lăpușneanu**, pentru **Dumbrava minunată**, pentru **Rug și flacără**, pentru **1848**... Totul se lucrează în atelier sau mergeți și pe platou?**

— **De vopsitul obiectelor ne ocupăm tot noi aici, dar patina pe decor o fac zugravii. Majoritatea elementelor de decor se lucrează aici, apoi se asamblează pe platou. În genericul filmului **Clipa** apare o groță, decor care a fost lucrat în atelier, începînd de la scheletul lemnului și pînă la finisaj.**

— **Înțeleg că în aceste atelier, inovații, noul sînt la ele acasă.**

— **Încercăm mereu să fim informați, citim, avem și un laborator de cercetări. Unde auzim că e ceva nou, mergem și noi să-l vedem. Poliuretanal, de pildă, l-am adus de la Găești, de la o fabrică.**

— **Din tot ce ați făcut cu mina**

dumneavoastră în 26 de ani, ați avut un obiect de care nu v-ați putut despărți, în care ați pus mai mult suflet?

— Statuile, în general, volam să le păstrez, dar de multe ori veneau scenografi și, ca să facă economii, le luau la alt film. Una singură am salvat-o, cea folosită în *Dacii*, care a fost filmată sus, la Piatra Craiului. Mi-au mai luat-o la două filme, dar de fiecare dată mi-au adus-o înapoi, deși nu trebuia, pentru că o statuie o dată filmată și-a amortizat valoarea. Păstrasem și două cariatide la care țineam foarte mult, le făcusem pentru *Darclee* (pentru regretatul scenograf Liviu Popa), erau înalte

de 2,20 metri. Le-am adus din platou și le-am ținut aici, în atelier, până acum trei ani, când le-au luat la o filmare. Erau plasate în dreapta și în stînga intrării, în niște corturi — m-am dus să le mai văd în proiecție, dar au trecut trupele călări peste ele (așa cerea scenariul) și deci nu le-am mai recuperat. Țineam la ele fiindcă erau dintre primele mele lucrări de amploare. *Darclee* a fost unul din filmele cu cea mai bogată ornamentație. Trebuia să imităm Scala din Milano, Opera din Paris și fostul Teatrul National. Țin minte și acum, eram în platou cu muncitorii și când a intrat Nicolae Gărdescu l-am auzit spunînd: «Fantastic, par-

că ieri am părăsit această scenă». Și acum mă emoționez cînd îmi aduc aminte. Pentru mine a fost cel mai mare premiu pe care-l puteam primi. La *Bătălie pentru Roma* am făcut un număr mare de statui, dar una o țin minte, pentru că trebuia să se mene cu Laurence Harvey și mi se dăduse o poză a lui. Era o coproducție, statuia trebuia să fie gata repede, m-am apucat de ea simbată și luni dimineața la nouă se dădea cu bronz. Partenerilor străini nu le venea să creadă... Cu cît e mai grea, cu atît e munca noastră mai plăcută.

Roxana PANĂ

Au trecut aproape 15 ani de cînd regizorul Sergiu Nicolaescu a pus bazele meseriei de cascador în Buftea. Cei cîțiva entuziaști ai începutului azi sînt profesioniști, oameni de cinemă în adevăratul înțeles al cuvîntului. Iată-i pe cîțiva dintre ei — ceilalți fiind în ziua reportajului plecați la filmări — în fața unei case din «orașelul western».

Ionel Ruh, Aurel Grusevski, Szabolcs Cseh, Ion Albu, Lup Costinel, Gheorghe Mazilu, Nicolae Dide, Doru Dumitrescu, Miron Murea, Viorel Ivănică, Paul Fister



Nu întotdeauna e nevoie de toți cei patru pereți

Nicolae Voica muncește în studioul Buftea de la 27 de ani, din 1952, așadar de la începutul începuturilor. Prima sa «probă de lucru» a fost o ramă la decorul «moara» din filmul **Mitrea Cocor**. Primul decor ca maestru l-a făcut în același an, la **Neptunul gornistului**, în platoul Tomis (decor creat de Liviu Ciulei și Paul Bortnovski). Astăzi este unanim acceptată părerea că e cel mai bun maestru de construcții decor și conduce atelierul de construcții decor de 15 ani.

— **Ați mai lucrat cu Liviu Ciulei?**

— Da, la **Pădurea spinzuraților**, scenografia fiind a regretatului **Giulio Tincu**. Cu Ciulei se lucrează cu mare plăcere. Proiectele sale sînt excepțional executate, știe ce vrea, dă mină liberă constructorului. I-am construit și decorul la «**Scrisoarea pierdută**» de la Teatrul «**Bulandra**».

— **Știu că ați introdus o nouă metodă de lucru. În ce constă ea?**

— Eu am introdus metoda prefabricării decorului în atelier, apoi acesta se montează în platoul de filmare, spre deosebire de vechea formulă cînd acesta se construia direct în platou.

— **Ce avantaje presupune aceasta?**

— În primul rînd, economisire de materiale, de efort și mai ales de timp. Astfel am montat în platou «**Sala tronului**» din **Viad Tepeș** în șapte zile, iar la **Lăpusneanu** în zece zile, spre deosebire de «**Sala parlamentului**» din **Eroii**, care, datorită colaborării defectuoase cu scenograful, s-a construit în trei luni... S-ar economisi și mai mult, dacă s-ar definitiva dinainte unghiul de filmare. Nu întotdeauna e nevoie de toți cei patru pereți.

— **Ați colaborat la coproducții cu scenografi străini?**

— Am construit decoruri la coproducții semnate de **Sergiu Nicolaescu**, la **Serbările galante** (regia **René Clair**) și la filmul francez **Contele Ory**, unde decorul era semnat de cunoscutul scenograf **Wakhevitch**, am fost de două ori în R.D.G. cu **Nemuritorii** și cu **Rătăcirile**. Apropo de vorba lui **Arghezi** că noi nu avem nemți, pot să vă spun că noi sîntem mai buni ca ei. Le sîntem superiori ca efort, randament și volum de muncă. Ce au ei în plus este organizarea și disciplina. Timplarii noștri au o înaltă calificare, este o meserie grea, studioul este unul din puținele locuri în care un meseriaș, pornind de la scindura brută, realizează o întreagă gamă de operații pînă la produsul final.

Russ IOV



Un punct de referință în cultura profesională a decoratorilor de la Buftea: o scenografie semnată **Georges Wakhevitch** (actorii **Mircea Bogdan** și **Gheorghe Șimonca** într-unul din decorurile construite pentru filmul francez **Contele Ory**)

„Patinatori” de elită, dar nu în sport...

Nu e construcție de decor în Buftea la care să nu fie implicat **Zoltan Szabo**, împreună cu **Ion Ștefănuț**, care e șeful sectorului, unul dintre cele mai importante din Buftea: construcții-decor. Decorul de care-și amintește ca de cel la care a pus cel mai mult suflet, era destinat filmului **Mihai Viteazul**: străzile, palatul, casa fraților **Buzești**... «acolo am avut o problemă dificilă de rezolvat, pentru că în film casa trebuia bombardată. Săreau bucăți din ea și aceste bucăți au trebuit gândite, nu puteau fi lăsate la înspirația pirotehnicienilor».

Însotindu-ne în orașelul western (construit, pentru prima dată pentru **Tom Sawyer**, reamenajat pentru **Profetul**, aurul și ardelenii și de curînd pentru **Întoarcerea ardelenilor**), în cetatea în care s-au filmat pe rînd, la distanță de ani, **Miri** anulul II, **Nemuritorii**, **Buzduganul** cu trei peceți și **Viad Tepeș**, explicîndu-ne cum se face o planșă de decor, cum se ridică o pădure de schele — mereu cu grija economiei de material — acea pădure care se ascunde în spatele fiecărui decor, discuția se oprește din nou la patină, problema nr. 1 în decoruri. «E o meserie care se învață și poate deveni artă. Avem doi zugravi, **Ilie Ciobanu** și **Ion Cîrjă**, care pot să facă de la imitația de marmură pînă la cea de stejar și nuc, orice furnir,

fără a folosi pentru aceasta lemnul.

— **Care ar fi calitățile necesare unui bun decorator?**

— Perseverență, conștiinciozitate, ingeniozitate, pasiune. Aș putea exemplifica. **Ion Manolache**, unul dintre cei mai conștiincioși zidari; **Voica Nicolae**, un tîmplar oricînd gata de a da o soluție eficientă, economică și ingenioasă; **Ion Mircea** și **Petre Vlăsceanu**, maeștri de platou cărora li s-au încredințat decoriile de mare amploare de la 1848 și **Întoarcerea lui Vodă Lăpusneanu**.

L-am întrebat pe **Marin Urzică**, tîmplar de meserie, care lucrează la montajul, trasarea și urmărirea decorului de mai bine de 20 de ani, cum a apărut dorința de a veni să se angajeze la Buftea. În fond, tîmplar — este o meserie căutată oriunde.

— Am lucrat pe șantierul de construire a studioului, la sala cea mare «**Ton-Studiou**» (unde se face azi mixajul), la tavan, o lucrare specială, niște romburi în lemn. După ce s-a dat studioul în folosință, trebuiau făcute niște transformări pe care nu le putea executa decît cineva care lucrează aici. Am venit și... n-am mai plecat. Pentru că între timp începuseră să se facă aici filme, am văzut cum se lucra la decori, și mi-a plăcut... Din filmele vechi la care am lucrat îmi amintesc cu drag de decoriile la **Valurile Dunării**, **Neamul Șoimăreștilor**, **Columna**. Acum lucrez pe platou pentru 1848 și **Munții în flăcări**. Cînd mă gîndesc că a trecut atîta vreme de la 1848, și noi facem un decor întocmai ca cel de atunci...

o arhivă nu numai sentimentală Și ei au fost la Buftea...



Risul lui Falstaff e contaminant! Orson Welles la Buftea, alături de Dumitru Fernoagă, directorul Casei 5, și de regizorul Ion Popescu Gopo

Fostul copil minune al cinematografului american, Shirley Temple, în vizită la Buftea, alături de Constantin Pivniceru, directorul studioului și de regizorul Sergiu Nicolaescu



Cu mulți ani în urmă, după vizita sa la Buftea, Georges Sadoul, impresionat de amploarea construcțiilor, a utilajelor, scria

că poate fi comparat, «toutes proportions gardées», cu celebrele studiouri italiene Cinecittà. De atunci sînt mulți cei care au poposit la Buftea, fie spre a o vizita, fie pentru a lucra aici (în coproducții sau prestări de serviciu) iar memoria Buftei păstrează multe din aprecierile lor.

Iată doar cîțiva, pentru a selecta dintr-o listă lungă — regizorii René Clair, Roberto Rossellini, Henri Colpi, Orson Welles, Vladimir Ozerov, Terence Young; producătorii: Henry Deutschmeister, Robert Siodmak, Arthur Brauner, Wolfgang Liebeneiner, Samy Halfon; scenograful Georges Wakhevitch operatorii: Christian Matras și Claude Renoir... și mulți, mulți alții.

Există în Buftea un birou cu o inscripție simplă și edificatoare: Relații externe. Aici lucrează de mai bine de 15 ani, Benonia Andreescu și, din 1968, Doina Marta, amîndouă alergînd zilnic între telex și telefon, între aeroportul Otopeni și Centrala România-film. În ziua în care am poposit în acest birou, răsfoindu-i «arhiva sentimentală», pentru a selecta aceste fotografii, se organiza plecarea la Moscova a directorii de film Sidonia Caracaș și a regizorului Gheorghe Naghi pentru a discuta eventualitatea unor filmări combinate pentru **Dumbrava minunată** la Mosfilm; se definitiva tot ce ținea de corespondența cu Tele-München a filmului **Mihail** (care intră în mixaj și apoi în copie standard) și se începea un dialog cu o casă producătoare din R.F. Germania pentru **Croitorașul cel viteaz**, film pe care urmează să-l realizeze regizoarea Elisabeta Bostan. Se pregătea în același timp o prestare de serviciu pentru studiourile din Barrandov. Era așteptat să sosească, în cursul lunii mai, regizorul Otakar Vavra, veteran al cinematografului ceh, care filmează exteriorile ultimului său film la noi în țară.

Printre actorii pe care nu-i veți întîlni în fotografii, dar care au lăsat o imagine vie și emoționantă în amintirea cineasților din Buftea, se numără și Michael Anderson, Laurence Harvey, Liv Ullmann, Natalia Fateeva, Marlène Jobert, Maximilian Schell, Jean-Pierre Cassel, Jean-Paul Belmondo, Jean Marais...



Kirk Douglas, un partener de dialog, olubil, interesat de tot ce înseamnă artă, dar și tehnică cinematografică la studioul București



Venit pentru filmările exterioare de la *Mayerling* desfășurate la Grădiștea, lângă București Omar Sharif, nu putea trece pe lângă Buftea, fără să lase «o amintire de neuitat»



Terence Young, regizorul filmului *Mayerling* (și al multor altora) însoțit în această vizită de Dumitru Ferenc



Un dialog în termeni de lucru și o întâlnire memorabilă: regizorul Jean Georgescu, regizorul american de origine română Jean Negulescu și neuitatul operator Constantin Ivanovici

Regizorul René Clair vizitând un platou din Buftea, în timpul filmărilor la *Harap Alb*, aici alături de regretatul Emil Botta

Marina Vlady asaltată de ziaști în timpul filmărilor la coproducția româno-franceză *Steaua fără nume*



filmele studenților

Un laborator numit speranță



Un program de filme realizate de studenții în cinematografie — și prezentat în stațiunea aceasta la Cinematotecă — ne ajută să ne facem o idee despre ce se întâmplă într-un laborator de creație mai deosebit, un laborator în care, pe lângă filme, se formează și personalitățile viitorilor regizori, operatori. Un asemenea program înseamnă descifrarea posibilă a unor speranțe, dacă nu a unor certitudini în sinul micului grup de cinești în devenire, și Arhiva noastră de filme și-a făcut, în ultimii ani, un fel de tradiție în a le prezenta.

Șase filme au fost oferite de data aceasta legitimei noastre curiozități,

șase producții din cele realizate de anii III și IV, clasele profesorilor Gheorghe Vitanidis și Geo Saizescu și sub atenta lor îndrumare. Toate sînt scurt-metraje, dar nici în cinematografie valorii nu-i trebuie mii de metri de peliculă ca să-și manifeste existența. Atunci cînd există.

Ceea ce încearcă spectatorul la o proiecție de filme IATC este în primul rînd senzația de lucru în familie. În cel mai bun și mai larg sens al cuvîntului. La fiecare din ele își dau concursul studenții din toate secțiile Institutului (regizori, operatori, actori) și experimentații tehnicieni de la montaj și de la sunet, după cum vin să dea o mîna de ajutor, competentă și dezinteresată, «ru-

dele mai mari», actorii profesioniști de mîna întîi. Este momentul să-i salutăm aici cu deosebit respect pe Ernest Maftei, Emanoil Petruț, Liliana Țicău, Mircea Albușescu, Dan Nutu și alții, care de ani de zile contribuie la ținuta artistică a producțiilor Institutului, transmitîndu-le «copiilor» din experiența lor. Îmbucurător este faptul că o serie de actori mai de curînd atîrmați, ca Diana Lupescu și Gabriel Oseciuc, au preluat această frumoasă tradiție de a ajuta, așa cum la vremea lor au fost ajutați. Și totuși, a doua senzație este că vezi un «film de autor», într-atît aceste produse «colective» se deosebesc unele de altele. Senzația este justă, căci asupra tuturor compartimentelor de creație ce alcătuiesc filmul este imprimată individualitatea studentului-regizor care își elaborează singur subiectul, apoi scenariul și decupajul, își alege actorii, îndrumă operatorul. De aici o consecință ce nu poate fi trecută cu vederea: un student-operator, lucrînd cu doi sau trei colegi de la regie, va avea de rezolvat probleme diferite de la un film la altul, de la un regizor la altul, în funcție de stilul și cerințele fiecăruia din filme. Și este foarte bine că Andrei Mihăiță, Andrei Gabor, Vlad Păunescu și Andrei Zîncă (pentru a ne opri doar la realizatorii imaginii celor 6 filme din program) sînt obligați să se exerseze pe peliculă alb-negru dar și color, în interioare dar și în exterioare, să folosească lumina artifi-

flash

«Cu participarea extraordinară a...»

— Alo?
— Da, eu sînt... încă nu dorm.
— Maestre, un mare sentiment de plăcere să vă auzim vocea
— ...Duminică aceasta la ora 0...
— Avem un rol pentru dumneavoastră...
— Da? Mă bucur pentru atenția acordată... Cînd încep filmările?
— Mîine, la Gurahonț! Nu vă impacientați, merge repede, aveți de tras doar cîteva cadre. Într-o zi terminați...
— Așa, de pe o zi pe alta, mă anunțați? N-am timp nici să mă rad!...
— Și neras, spune critica, arătați excelent pe ecran. Eventual, vă ra-diți în avion.
— ?!!!
— Probabil vă deranjează că e... Dar aveți și cîteva replici.
— Nu mă deranjează că e un rol-șor. Nu scrupulele mă omoară, ci acest mîine.

— ...Poimîine ați putea?
— Să mă mai gîndesc...
— Atunci, răspoi-mîine, miercuri,

dacă vă convine.

— Nu, în nici un caz. Am un calendar foarte încărcat: teatru, TV, post-sincroane la Buftea, o premieră mîine seară, plus viața de familie.

— Vă facem un contract mai mare dacă...
— Nu e convingător...

— Totuși, poate găsiți o fereastră de o zi, numai de o zi... Veți fi trecut pe generic: «Cu participarea extraordinară...»

— La ce film e toată povestea asta?

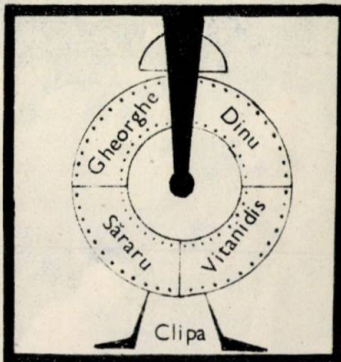
— La... (am uitat să amintim că această convorbire era purtată cu cerbicie de secretara de platou a filmului).

— Cine regizează?

— Maestrul Z... (urmează cea mai adîncă pauză pe firul telefonic dintre cele două receptoare). Vă gîndiți să propuneți o altă soluție de colaborare?

— Da! Cînd maestrul nu va mai avea convingerea că poate să scoată castanele cu numele unor «participanți extraordinari!»

Text și caricaturi de Ștefan GEORGESCU



ială, din mișcarea de aparat... În-
r-un cuvânt că li se dă posibilitatea
de a descoperi resursele aparatului
de filmat, de a deveni mai stăpîni pe
procedeele învățate. Filmele lor do-
redesc că tinerii operatori dispun
de reale calități ce li recomandă de
pe acum studiourilor profesionale.

Revenind la regizorii-scenariști,
observăm la ei o predilecție pentru
actualitate. Subiectele abordate sînt
ale zilei de azi: prefacerea orașului
și drama bătrînului ce nu vrea să-și
părăsească locuința — o căsuță
sărăcăcioasă în care a trăit o viață
A fost odată un moș și o babă),
ericirea unui tînăr cuplu amenin-
țată de două programe de lucru
care nu coincid (**Casa cu leandru**),
âni sufletești vindecate sau încă
vii, rămase din vremea unor regre-
tabile abuzuri (**Cîntă cucul și pe
ploaie**) și chiar fapte de viață de
pe alte meleaguri — unde forțele
progresiste se înfruntă zilnic cu un
regim dictatorial (**În aceste vre-
muri**). Nu lipsesc nici drame ale
eternului uman: traumatismul psi-
hologic provocat de conflictul dintre
conștiință și respectul orb al dato-
riei (**Ordin!**) sau obligativitatea
acceptării regulei jocului, o dată
într-în ora minciunii și ipocriziei
Invitații trebuie onorați). Pe cit
de diverse, «poveștile» — pe atît
de variate și formulele adoptate —
chiar dacă pînă la urmă toate filme-
le sînt meditații asupra vieții: de la
irism la ironie, de la tratarea apa-

rent detașată a realității și pînă la
parabolă. Cu **Ordin!**, Daniel Băr-
bulescu dovedește o surprinzătoare
economie de mijloace, filmul său
fiind în aparență cel mai «simplu»
din program, începînd cu o expozi-
ție directă, aproape linlară. **Ordin!**
începe ca un vis și sfîrșește ca un
coșmar. Este coșmarul trăit de per-
sonajul principal, în mijlocul unei
naturi și ea aparent distantă la în-
ceput, dar care îl va împresura trep-
tat pe erou, făcîndu-l victima ororii
provocate de propriile sale acte.

Autorul **Invitațiilor trebuie ono-
rați**, Adrian Sîrbu, se pricepe să
creioneze și portrete, dovedindu-se
un observator fin și necruțător, dar
mai ales intuiește reacția publicu-
lui, știe cît îi place acestuia să fie
surprins și folosește bine surpriza.

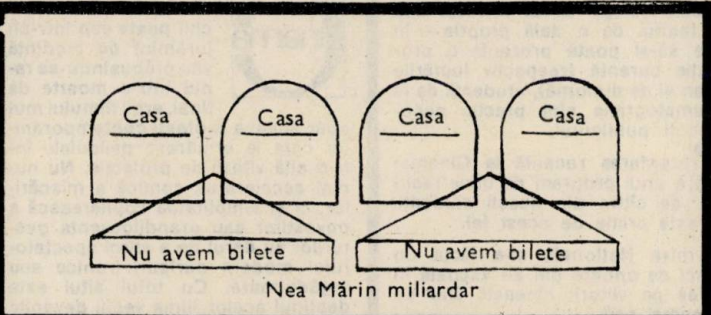
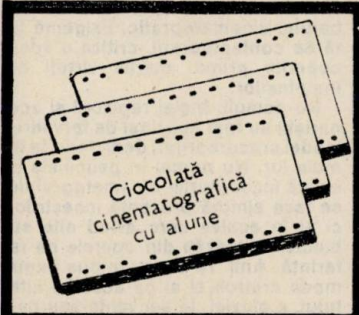
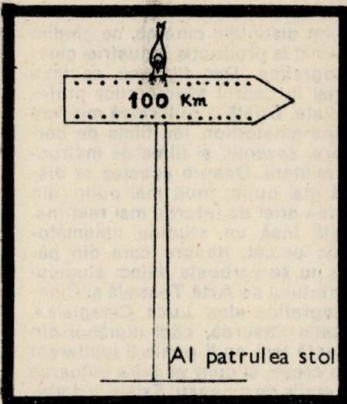
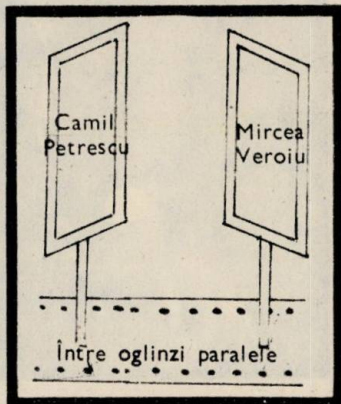
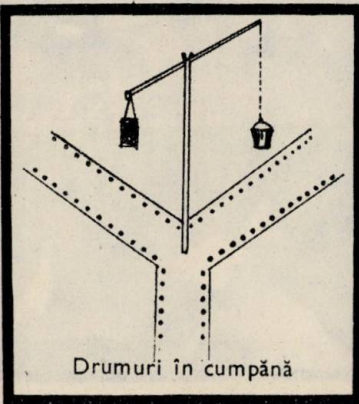
Doina Maximilian și Ovidiu Drăgă-
nescu, co-semnatarii filmului **A fost
odată un moș și o babă**, folosesc
faptul de viață ca pe un revelator,
dezvăluind ce se află dincolo de
masca indiferenței unor tineri, mem-
bri ai unei echipe ce lucrează la de-
molări. Mai mult decît pentru întreg,
cel doi trebuie felicitați pentru cîte-
va elemente din film, elemente care
li anunță drept creatori ce știu să și
îndrăznească.

Studentul chilian Luis Vera Var-
gas știe de pe acum să sugereze
o atmosferă: apăsarea ce domnește
într-o circumscripție unde va într-o țară

din America latină (filmul **În aceste
vremuri**), încordarea crescîndă a
personajelor explorate de un aparat
nervos, suspense-ul ce se creează
și care-l recomandă pe autor ca pe
un bun povestitor.

Cele mai interesante prezențe în
program sînt însă Sabina Larisa
Pop și Ioan Cărmăzan. Din motive
total diferite, filmele lor, **Casa cu
leandru** și respectiv **Cîntă cucul
și pe ploaie**, nu seamănă deloc
unul cu altul: primul demonstrează
cît de prețioasă poate fi o idee vizua-
lă, al doilea — că se poate face film
pe o idee «nevizuală».

Pomișorul din camera tinerilor
căsătoriti, împodobit sărbătorește
cu darurile de nuntă, își schimbă
treptat înfățișarea, pe măsură ce
— absorbiți fiecare de obligațiile
profesionale — cei doi nu mai gă-
sesc o oră măcar pe care, să o pe-
treacă împreună. Imaginea leandru-
lui singur în casă și tot mai încărcat
de bilete prin care tinerii corespon-
dează, leandru devenit astfel singu-
rul mijloc de comunicare între eroi,
este poate cea mai subtilă și mai
cinematografică figură de stil din
acest program studentesc. Susținut
de o bandă sonoră bine gîndită
(bucuriei zgomotoase din primele
minute ale filmului îi urmează cîte-
va replici scurte, apoi fraze îngîndu-
rate rostite din off alternînd cu me-
lancolice tăceri), **Casa cu leandru**



ne dezvăluie o sensibilitate aparte, ce trebuie cultivată.

Ioan Cărmăzan și-a asumat răspunderea de a face film dintr-un fapt de viață mai potrivit pentru o schiță literară sau un reportaj: o ziaristă pornește pe urmele unor plîngeri trimise la începutul anilor '60 de victimele unor abuzuri săvîrșite de un director de școală. Din discuțiile cu cel în cauză și cu martori ai întîmplărilor de acum 20 de ani, reiese că femeile și-au făcut fiecare un rost și sînt dispuse să îngroape trecutul (ignorant de altfel de membrii familiilor respective). Există și păreri contrarii — că directorul școlii ar fi fost un om integru... Azi, acesta este imobilizat într-un scaun de invalid. Cine îi mai cere socoteală unui paralic? Aparent foarte economic lucrată, această meditație filozofică despre rău și bine, despre dureri pustitoare și suferințe împăcate cu viața, despre căutarea adevărului și fuga de adevăr, despre alienarea pe care o aduce chiverniseala, atinge o mare densitate de semnificații datorită imaginii. În timp ce reportera discută cu persoanele în cauză, ochiul nostru are timp să înregistreze amănuntele vestimentare, mobilierul și obiectele din casa, grădina sau livada — o sumedenie de detalii prezente în cadru ce ne dezvăluie personalitatea celui în cauză.

Indiferent de subiect și de formula aleasă, un factor comun esențial unește cele șase filme: angajarea tinerilor autori în direcția cea bună, aceea a realismului fără concesi.

Cînd discutăm cinema, ne gîndim automat la producția industriei cinematografice. Dar film nu se face numai în cadrul studiourilor profesionale. Există o puternică mișcare a cine-amatorilor, fac filme de cercetare, savanții, și filme de instrucție, militarii. Despre acestea se discută mai puțin, mult mai puțin, din pricina ariei de interes mai restrîns. Există însă un studio cinematografic unicat, despre care din păcate nu se vorbește deloc: studioul Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică «Ion Luca Caragiale». Situație absurdă, căci nimănui din această țară nu îi poate fi indiferent cum crește și cum va arăta viitoarea generație de cinești. Există, e drept, o cauză obiectivă: nebeneficiind, precum colegii lor de la facultate de teatru, de o sală proprie — în care să-și poată prezenta o producție curentă (respectiv lucrările de an și de diplomă), studenții de la cinematografie sînt practic necunoscuți publicului.

Prezentarea recentă la Cinematocă, a unui program de filme realizate de cîțiva din acești studenți, nu este prima de acest fel.

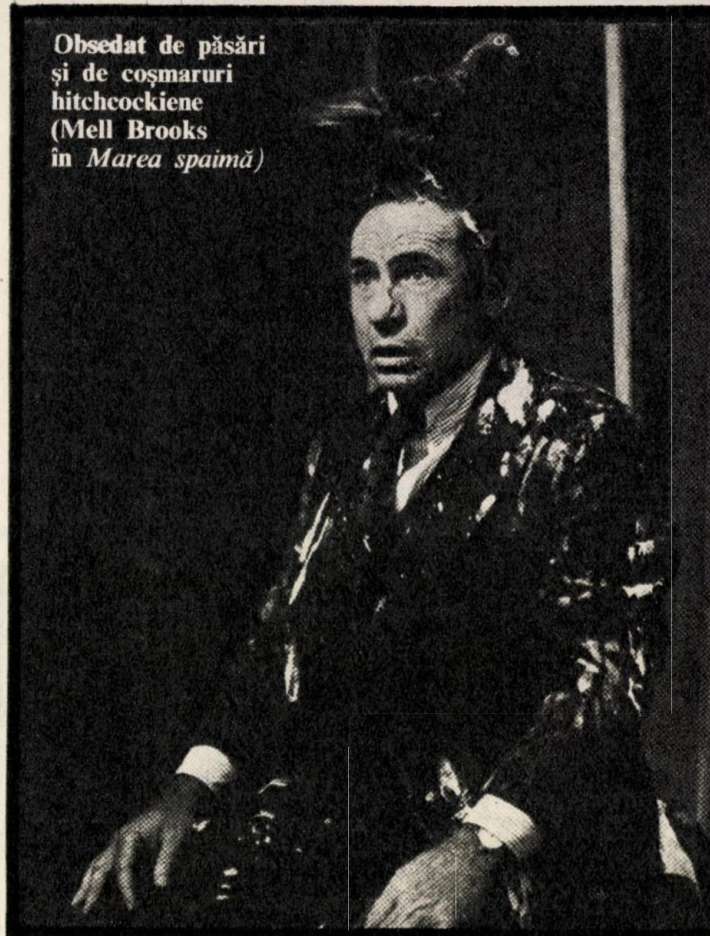
Arhiva Națională și-a făcut un punct de onoare din a-1 «scoate în lume» pe viitorii cinești. Dar de ce numai ea?

Aura PURAN

cinematograful despre el însuși

Omagiu maestrilor

Obsedat de păsări
și de coșmaruri
hitchcockiene
(Mell Brooks
în *Marea spaimă*)



Alunecînd pe coji de banană, dîndu-și ochii peste cap într-un jurămint de credință sau prăbușindu-se rapid într-o moarte de final, eroii filmului mut

apar adesea grotești contemporanilor care le urmăresc peliculele într-o altă viteză de proiecție. Nu numai accelerarea comică a mișcărilor, ci și simplitatea copilărească a poveștilor sau grandilocvența gesturilor au darul de a stîrni spectatorului modern surîsuri ironice sau îngăduitoare. Cu totul altul este destinul acelor filme vechi devenite

opere de cinematecă, sfîdînd corozivitatea timpului prin calitatea limbajului cinematografic. Exigentă față de contemporani, critica a «descoperit» prima marile virtuți ale înaintașilor.

Nu demult, înșiși regizorii și scenariștii au fost cuprinși de feroarea laudei precursorilor, dedicîndu-le filmele lor. Nu numai în peliculele ce evocă începuturile cinematografului se face simțită prezența maestrilor, ci și în acelea care, avînd alte subiecte, «citează» din operele de referință. Anii '70 nu au impus numai moda «retro», ci și pe aceea a citatului, a aluziei, la secvențe sau per-

sonaje celebre. Genul de preferință invocat este **comedia**.

Învățînd «meserie» din viziunile repetate ale peliculelor clasice, autorii de comedii ai anilor '70 își pun creația sub semnul declarației lor influențe. Mel Brooks face ca cei trei protagoniști ai filmului **Comedia mută** să amintească de frații Marx. Mimica, gagurile și caracterele lor fac ușor de recunoscut referințele. Personajul interpretat de Mel Brooks este desigur un alt Groucho, cel al lui Marty Feldman, un ciudat Harpo, iar cel care îmbrumută înfățișarea lui Dom Deluise trimite cu gîndul la suficiența lui Chico. Mai anevoie de identificat este modelul tipurilor comice din filmul lui Peter Bogdanovich **Din lumea filmului de altădată**. Evocînd perioada preindustrială a artei a șaptea, aceea a anilor 1910—1915, regizorul încearcă să păstreze amprenta epocii și în gestul citării.

Cîteva personalități ale cinematografului american impuse în anii '70, dedicate deopotrivă actoriei și regiei, și-au pus întreaga activitate sub semnul practicii citării. Woody Allen, Marty Feldman și Gene Wilder și-au definitivat deja tipuri comice care amintesc stăruitor de maeștrii burlescului. Personajul creat de Woody Allen descinde din luna-tecul Keaton, cel al lui Marty Feldman din sfiosul, dar crudul Harpo. Deși păstrează mereu frizura lui Harpo, Gene Wilder face parte din familia comică a elegantului Max Linder, iar umorul lui este al unui clown melancolic. Toți acești interpreți prelau gagurile maeștrilor pentru a le dezvolta, investindu-le cu

semnificații noi. Mecanismul burlescului este demontat cu inteligență și, uneori, comicul derivă din deconspirarea trucului sau din confruntarea culiselor cu strălucitorul spectacol. Atunci cînd apare, ironia față de începători este învăluită de un abur nostalgic. Comedia cultă a anilor '70 omagiază de fapt «comedia-rege», cu ritmul și inventivitatea ei de neegalat. Citatul nu se oprește însă numai la domeniul burlescului. Cu semnificație parodică apar referințe și la genurile grave, la cinești celebri mai vechi sau mai noi.

Preocupat de fapt de problemele cardinale ale secolului, Woody Allen își construiește mai toate comedile pe citate masive din autori serioși. Opera cea mai vizată este a frămîntatului Ingmar Bergman. În filmul **Dragoste și moarte**, cinefilii pot recunoaște cu ușurință secvențele referitoare la **A șaptea pecete**, **Persona** sau **Frații sălbatici**. Preocupat ca și Bergman de condiția femeii, regizorul umorist își diminuează tirul parodic în **Annie Hall** și **Interioare**. Aceasta din urmă este chiar un film grav, analizînd procese psihologice complicate și punînd în discuție ideea de comunicare.

Genul «de groază» este parodiat consecvent de Mel Brooks. Filmul său **Frankenstein junior** nu este un remake după cele trei filme inspirate de fausticul personaj, ci o altă ecranizare a cărții lui Mary Shelley. Reconstituind perfect decorul, machindu-și actorii întocmai ca în amintitele pelicule și realizînd o coloană sonoră în stilul casei pro-

ducătoare «Universal», Mel Brooks schimbă semnificația arhetipurilor, îndreptînd acțiunea spre happy-end. Citatul are un caracter ironic mai pronunțat, vizînd poncifele genului de groază. De o ironie mai amabilă dă dovadă cineastul în filmul **Marea spaimă** (*High Anxiety*). Maeștrul ales aici este Alfred Hitchcock care, avînd avantajul de a fi contemporan, s-a declarat încîntat de parodie, îmbrățișîndu-l pe regizor la premieră. Momente din **Psycho**, **Păsările** și **Vertigo** sînt refăcute cu aceeași admirabilă știință a umorului inteligent.

Un alt iscusit parodist, cineastul ceh Oldrich Lipsky, autorul celebrului **Joe Limonadă**, ironizează poncifele genului polițist în **Adela nu a cinat încă**, unde se referă la primele seriale de suspens ale cinematografului: **Nick Carter**, **Fantomas** și **Judex**. Plăcerea reconstituirii recuzitel și lumina favorabilă în care apar personajele, dovedesc simpatia regizorului față de genul care a dezvoltat filmului o însușire specifică, dinamismul.

Iată deci cum istoria artei a șaptea devine însuși subiectul operelor ei. Dincolo de ironie și de umorul de calitate, moda citatului are meritul de a consemna victoriile filmului și de a reînvia momente de cinema pe care vremea le dăruiește cu farmec nostalgic. Sînt acele secvențe pe care William Faulkner le numea poetic «bucățele de atitudine pasionată și pieritoare în care plîteau visuri și speranțe efemere».

Dana DUMA

Annie Hall sau omagiu lui Bergman (Woody Allen — în mijloc — și actrița sa, Diane Keaton, deținătoarea Oscar-ului pentru rolul din *Annie Hall*)



un debut de zile mari: Nicolae Mărgineanu

Mai întâi ești cineast și mai apoi regizor sau operator



Lui Nicolae Mărgineanu nu-i place să vorbească despre sine. Crede că nu e bine să dai interviuri despre primul film. Începând discuția sub aceste «excelente» auspicii, reporterul e nevoit să aleagă un subiect nou: pasiunea pentru cinematograful.

Reporterul: Cum ți-ai descoperit pasiunea?

Nicolae Mărgineanu: Ca spectator... care nu avea voie să meargă la cinema. Dacă făceam ceva rău, ai mei mă pedepseau și nu-mi dădeau bani de film. Stăteam în fața cinematografului unde erau instalate două difuzoare. Eram adunați o grămadă de copii și unul mai mare, cu deplină autoritate, pentru că avusese privilegiul să vadă filmul, ne explica: «Aici vin maimuțele... aici strigă Tarzan... aici e atacat de tigru...»

Rep.: Deci «la început a fost sonorul»...

N.M.: Da, era o lume de sunete fascinantă.

Rep.: Așa te-ai decis să-ți alegi meseria?

N.M.: Nu, asta a venit mult mai târziu și cumva întâmplător. Lucram și pentru timpul meu liber mi-am cumpărat un aparat de fotografiat. Cineva mi-a văzut niște poze, a spus că am talent și că ar trebui... Stai, era vorba să discutăm despre cinematograful, nu despre mine.

Rep.: Să vorbim atunci despre filmele care ți-au plăcut.

N.M.: Îmi vin în minte doar două: *Lanțul și Incidentul*. De al doilea sînt și acum șocat. Simțeam cum, pe la jumătatea filmului, sala întreagă vroia să intervină în poveste. Era un răspuns cît se poate de elocvent la întrebarea pe care vroia să o pună filmul: «Pînă unde poate să meargă înțelegerea unui om?»

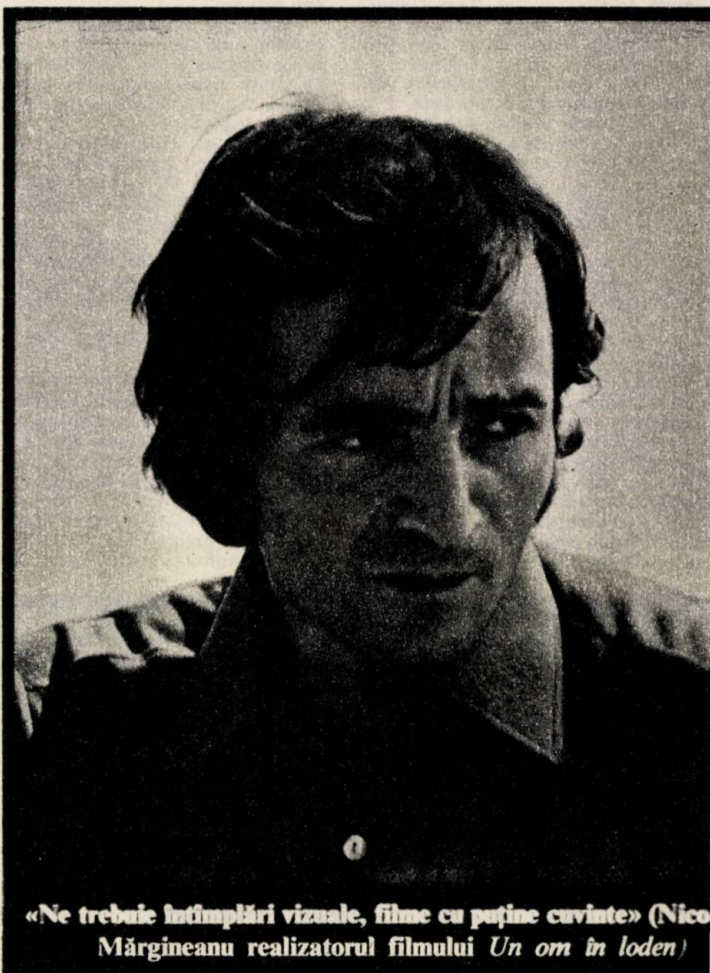
Rep.: Îți plac filmele care pun întrebări?

N.M.: Artistul mai mult creează probleme decît le rezolvă. Uite, fiul meu, m-a întrebat după ce a văzut *Un om în loden*: «Atunci cînd apare criminalul, de ce nu-l închide ușa-n nas?»...

Rep.: E o soluție...

N.M.: Vezi, rezolvînd și nu creînd probleme, poți termina cel mai complicat subiect în două minute.

N.M.: Nu, e vorba de a spune ceva... De asta am și trecut la regie, ca un răspuns la «starea de ne-



«Ne trebuie întîmplări vizuale, filme cu puține cuvinte» (Nicolae Mărgineanu realizatorul filmului *Un om în loden*)

mulțumire» a condiției de operator.

Rep.: E o întrebare la care vroiam să ajung.

N.M.: Mai întîi ești cineast și mai apoi operator ori regizor... Dacă ai ceva de spus, mai devreme sau mai târziu, încerci s-o faci singur...

Rep.: Înțeleg că e vorba de o «nemulțumire creatoare»...

N.M.: Nu numai, deși este cel mai apropiat colaborator al regizorului, omul cu aparatul de filmat are, nu se știe de ce, statut de meseriaș, nu de creator... nemulțumirea vine mai apoi în aceea că foarte

greu găsești pe cineva lîngă care, făcînd film, reușești să te exprimi plenar...

Rep.: Mai exact?

N.M.: Lucrînd cu imaginea, simți necesitatea unui limbaj plastic care să vină dinăuntru... care să fie haina firească a ideii filmice. Ne trebuie întîmplări vizuale, filme cu puține cuvinte. *Un condamnat la moarte* a evadat al lui Bresson ar fi un exemplu.

Rep.: Ești partizanul convins al imaginii...

N.M.: Dar nu de orice fel... Sec-

vențele pe care «nu le vezi» de la bun început sînt din acelea pe care le filmezi, ca după aceea să cadă la montaj. Sînt mai apoi secvențe mici de care însă ești inspirat, scene care simt nevoia să se dilate plastic... dar care dramaturgic nu au acoperirea necesară. Adevăratul conflict este între operator și scenarist. Regizorul e undeva pe la mijloc, încercînd să împace imaginea cu povestea.

Rep. Un conflict inevitabil.

N.M.: Da, dar ale cărei rezultate ar fi cu mult mai spectaculoase, dacă ideea povestirii ar fi de la început cu un miez vizual cît mai profund...

Rep.: Deci tot povestitorul...

N.M.: Se gîndește povestea încă prea puțin plastic. E necesar un astfel de suflu «imagistic», între două momente dramaturgice de vîrf. Ca operator te lovești de lipsurile scenariului foarte tare... Ai imaginea în față și observi lipsa ei de finalitate. Asta duce la impas. Simțem îndoițori prea mult teatrului și literaturii...

Rep. Vezi vreo ieșire?

N.M.: E înspăimîntător de greu, dar și inimaginabil de simplu să găsești ceva nou. După Lumière, cîțiva ani nimeni n-a putut să filmeze decît **Stropitorul stropit**. Cînd a apărut *Méliès*, la fel, un timp totul a semănat cu filmele lui... Stau și mă întreb, dacă nu cumva simțem și noi prinși la ora actuală într-o capcană similară.

Rep.: Totuși cineva, pînă la urmă, se va găsi să o rezolve...

N.M.: Eu cred că de undeva de la imagine, de la povestirea în imagine ar putea porni noutatea.

Rep.: N-ar fi ostentativ... prea multă imagine într-o artă vizuală cu precădere?

N.M.: Imaginea elaborată se vede în filmele proaste... Cînd filmăm ca operator, încercăm totdeauna să ascundem laboratorul imaginii cu un al treilea element care intervine între actor și poveste, care să mascheze efortul creației.

Rep.: Asta se vede și în filmul «Un om în loden». O predilecție pentru amănuntul savuros...

N.M.: E o armă cu două tăișuri. Uneori ajută, alteori frînează ceea ce vrei să spui. Cînd trec pe stradă, notez lucruri care, citite disparat, ar mira pe mulți, dar care uneori pot fi de mare ajutor. Te afli uneori în fața unei scene care are tot: actori, decor, lumină... dar care e incompletă. Mai lipsește ceva ca să fie ca în viață. Și aici intervine acest «măruntîș» care poate fi orice, undeva în planul secund sau în banda sonoră și care întregeste, însuflețește scena.

Rep.: Ajungem, deci, la stradă... acest univers de la care pleacă și în care se întoarce mereu privirea cineastului.

N.M.: Strada e absolut extraordinară. La fiecare pas «vezi» cinema. Cînd vreau să mă verific, îmi transpun întîmplările imaginate în stradă.



«E necesar un suflu «imagistic» între două momente dramaturgice» (Tănase Scatiu de Dan Pița, cu Rodica Tăpălagă și Victor Rebengiuc)

E un control foarte bun. Și o lume încă prea puțin întrebuintată.

Rep.: E și foarte greu.

N.M.: Sigur, ar merita efortul. Închipuiește-ți ce film s-ar putea face cu un troleibuz de la un cap la altul al liniei...

Rep.: Incidentul...

N.M.: Ar putea să fie unul dintre filme... nu unicul... Uite, am văzut un ins care s-a urcat odată cu un butoi într-un tramvai gol. Cîteva stații mai încolo, din cauza aglomerației și a «insistențelor» a fost nevoit să se urce în butoi și să facă restul drumului așa. Asta e o întîmplare dintr-o sută.

Rep.: Care ar trebui legate printr-un ceva...

N.M.: Schema e într-adevăr necesară dar și periculoasă. Deseori se exagerează prin simplificare.

Rep.: Și pentru ca să revenim de unde am plecat: crezi că operatorii «veniți la regie» pot aduce acel suflu de care vorbeai în filmul nostru?

N.M.: Oricum, ei pot face film «mai vizual», chiar dacă nu de la prima încercare, asta pentru că venim în regie cu toată operatoria din noi și înțelegem s-o ducem pînă la capăt. E ca o etapă depășită pe care trebuie să știi s-o folosești.

Rep.: Ca regizor, cum colaborezi cu omul de lângă aparatul de filmat?

N.M.: Mi-a fost destul de teamă la început. Să nu cumva să mă amestec prea mult în munca lui. În primele zile, la o mișcare mai dificilă, un actor m-a rugat să trag și eu o dublă, de siguranță. Din principiu am refuzat. Era o mișcare de mină foarte întortocheată. O clipă am fost ispitit să iau aparatul. Dar faptul că am renunțat m-a «salvat». La filmare, lui Tarko, operatorul filmului **Un om în loden**, i-a căzut în trecere un borcan în cap. Eu sînt mai scund decît el. Îți dai seama cu ce cucui m-aș fi ales...

Virgil TOMA

«Venim în regie cu toată operatoria din noi»... (Un om în loden)

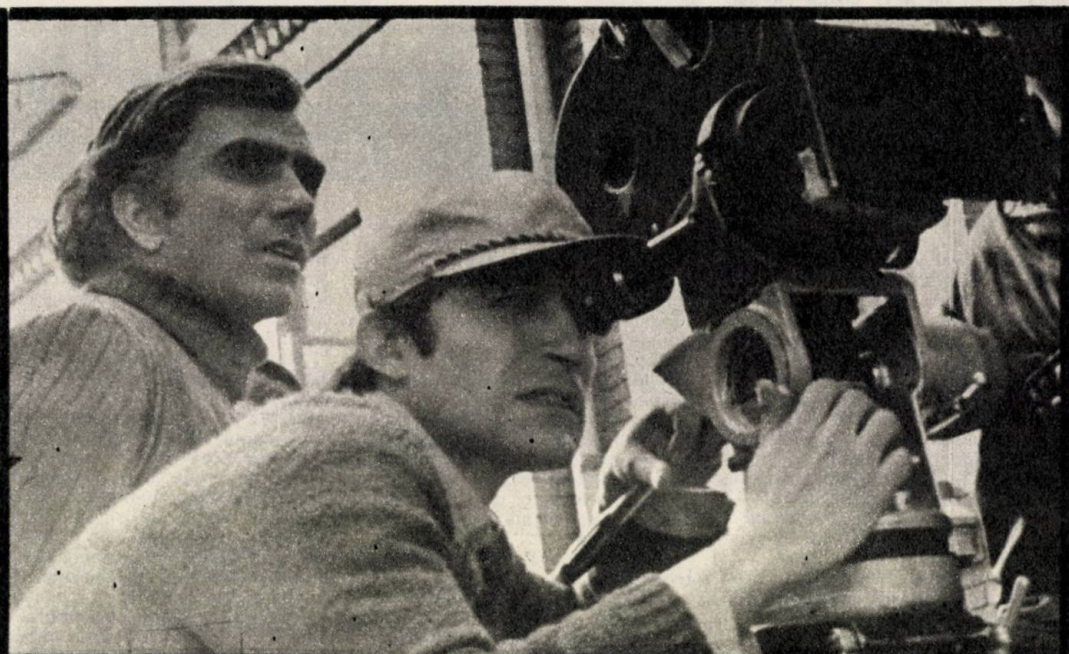


din unghiul operatorului

Armonii

între artă și tehnică

Am avut șansa
de a colabora
cu regizori
care m-au ajutat
să-mi valorific
profesia



La granița (labilă) dintre creație și execuție
(Florin Mihăilescu și Dan Pița)



De obicei, cînd îți se propune colaborarea la un film, încerci să deslușești din scenariu dacă ideea fundamentală îți este apropiată. Apoi intervine momentul intim al recunoașterii posibilităților tale de a transpune plastic această idee pe ecran. Se poate întâmpla ca forma și stilul imaginii cerute de regizor să fie în afara sferei tale de exprimare. Tăria de a refuza colaborarea, din cauza unui scenariu, sau a unei maniere de a face cinema în care nu crezi, ține de onestitatea profesională și de credința în artă. Desigur, școala și experiența te pot ajuta să realizezi imaginea, chiar dacă nu aderă total la ea; dar neaderarea transpare pe peliculă. Chiar dacă filmul s-a bucurat de o primire bună. Ca orice artist, operatorul se află într-o continuă îndoielă, într-o continuă cău-

tare, pentru a găsi calea cea mai bună de a exprima adevărurile încredințate de scenariu. Nu cred în adevăruri mari sau mici, ci în adevăruri bine spuse. Nu cred că există genuri și maniere minore de a face film, ci profesionalism și respect față de public. Important este ca spectatorul să se distreze la un film de aventuri și să fie îndemnat la meditație, dacă i se oferă film de idei. Și unele și altele sînt la fel de necesare și de greu de realizat bine.

Nu putem fi universali

Istoria cinematografului citează puține cazuri de cinești cu talent universal, care să fi reușit la fel de bine în mai multe genuri cinematografice. Mă surprinde uneori ușurința cu care unii operatori (ca să nu spun regizori) trec de la un gen

la altul, de la un stil la altul opus. Epoca noastră a adus o specializare atât de mare în toate domeniile de activitate, încît a pretinde că te pricepi și ai talent pentru orice, îmi pare o lipsă de seriozitate. Sigur că un creator are o evoluție a sa ce include și o perioadă de inconsecvență, de căutări. Dar — după mine — salturile dintr-o sferă în alta, permanentele oscilații, pun sub semnul întrebării sinceritatea profesională. La lectură, operatorul descoperă într-un scenariu câteva momente importante care să-i permită să se desfașoare în toată plenitudinea meseriei sale. Aceste secvențe sînt pregătite din punct de vedere plastic dinainte, dar sugestia pe care ți-o dă decorul finisat, lumina naturală sau inspirația de moment pot modifica soluția inițială. Reușita depinde foarte mult de stilul de lucru al regizorului și de modul său de colaborare cu operatorul.

Genul, dar mai ales stilul regizorului

Până la urmă, cadrul se trage așa cum l-ai gândit, dar de cele mai multe ori, cum ai putut. Așa se dezvoltă, se copiază și cu asta gata. Nu-l mai poți rețuși. Singura intervenție posibilă asupra unui material de care nu ești mulțumit este de a nu-l monta în film, dar aceasta numai cu acordul casei respective. Primul lucru pe care l-am aflat a fost că operatoria este o «disciplină de frontieră», că ea trebuie să «împlească armonios cerințele artei cu tehnica».

Primul lucru de care am luat cunoștință, când am intrat în studiou, a fost că, pentru a deveni operator șef (decă putea «împleti armonios»), îmi trebuiau, conform normelor în vigoare, vreo cincisprezece ani.

I-am pomenit lui Dan Pița de acest impediment, atunci când mi-a propus să filmez **Filip cel bun**, dar mi-a răspuns că, pentru el, nu contează. Și n-a contat. Abia atunci am început să aflu că operatoria este o disciplină situată la confluența mai multor frontiere: regia, industria (pentru că operatorul e chemat adesea să prevină și să compenseze numeroasele lipsuri și deficiențe tehnice, ca să poată filma și repede și pe ploaie — chiar când scenariul cere soare — și cu dublură, dacă nu e disponibil actorul... și — mai ales — bine). Nu odată mi-a fost dat să aud persoane de vază din cinematografie spunând: ce mai tura-vura, operatorul trebuie să fie numai un bun tehnician;

regizorul este artistul. Noroc că regizorii (unii dintre ei) nu gîndesc așa. În condițiile în care filmăm astăzi, sîntem puși de multe ori în situația de a realiza, în cel mai bun caz, o imagine «clară și luminoasă» — cum zice critica.

«Orașul» la diverse ore

Din fericire, regizorii cu care am lucrat au fost de fiecare dată cei care m-au ajutat și încurajat să-mi depășesc «condiția de tehnician», să ies de sub dominația cifrelor, standardelor, controalelor tehnice, mă rog, atîtor roți dințate ale unui mecanism greoi și să mă ocup efectiv de operatorie. La început, munca mea a nedumerit pe unii. Tîm minte că, în timp ce filmam **Filip cel bun** s-a văzut în laborator o copie de lucru și niște bravi apărători ai tehnicii s-au revoltat mergînd pînă la a cere înlocuirea subsemnatului pe motiv că-mi bat joc de pelicula adusă cu sacrificii din străinătate. A trebuit să intervină regizorul ca să explice că **Filip...** așa trebuia filmat, că aceasta era chiar cheia plastică a filmului stabilită de noi. Colaborarea bună între operator și regizor poate fi fundamentată numai pe o mare încredere reciprocă.

Lucian Bratu mi-a cerut ca o secvență de exterior la **Orașul văzut de sus** să spună prin imagine un anume lucru, să aibă o anumită atmosferă. Pentru aceasta am mers de mai multe ori la locul filmării, ca să vedem cum se prezintă peisajul în diverse momente ale zilei. Am transportat, la locul cu pricina, echipă, utilaje, dar n-am putut prinde de la început lumina pe care o doream. Ne-am întors și în alte zile, spre disperarea directorului de film care l-a întrebat pe regizor «cît mai

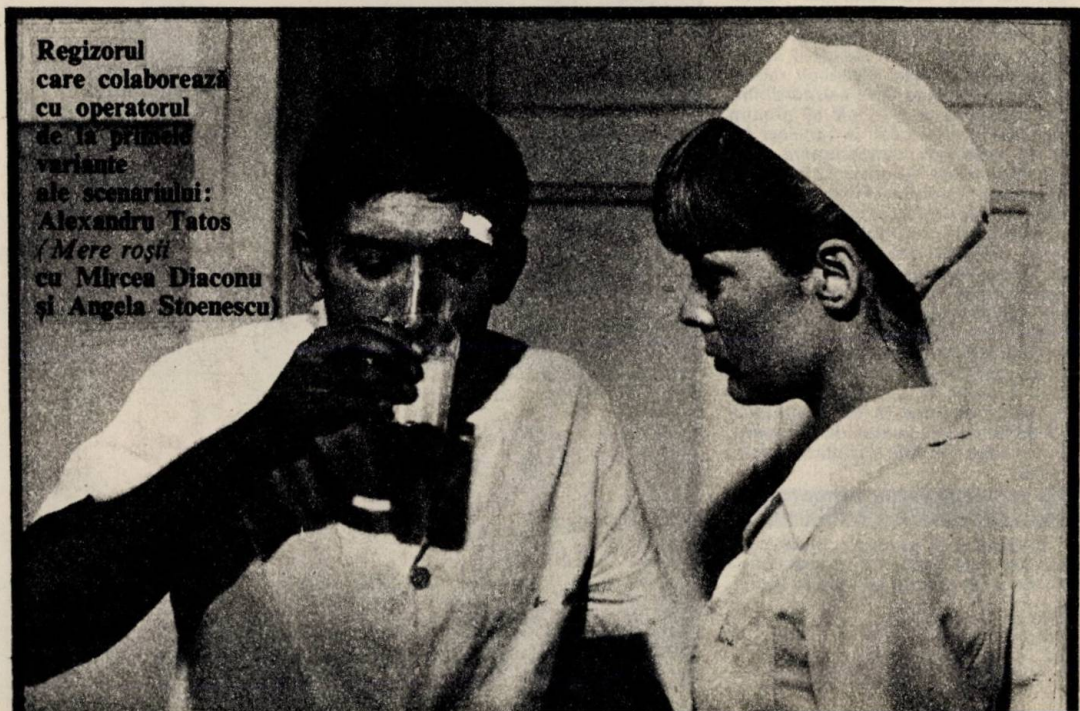
ai de gînd să-l lași, domnule, să-și facă de cap?» «Pînă cînd va spune el că e bine», i-a răspuns Bratu. În sfîrșit, a apărut și lumina de care aveam nevoie și în cîteva ore secvența s-a filmat așa cum trebuie. Ea a fost remarcată de toată lumea.

Transfăgărășanul și riscul lui Daneliuc

Întotdeauna și oriunde, filmul a stat sub semnul rigorilor economice. Dar nu poate fi uitat că ele trebuie să acționeze numai pentru a crea condițiile și climatul propice realizării unei opere de artă. Oricît de fericită ar fi întîlnirea dintre un regizor de primă mînă și un operator de calitate, rodul strădaniilor lor nu va fi pe măsura așteptărilor, dacă directorul filmului nu asigură mijloacele necesare și — mai ales — nu iubește cu adevărat filmul, pentru a crea realizatorilor posibilitatea de a-și da întreaga măsură a talentului lor.

Cursa mi-a oferit ocazia de a verifica pe deplin toate acestea. Filmam cu **Mircea Daneliuc** pe **Transfăgărășan** secvența accidentului. În ziua filmării, directorul filmului ne anunță că nici cascadorii și nici consultanții tehnici nu vor fi prezenți, din motive dincolo de puterile sale. Cinci zile s-a chinuit regizorul împreună cu noi toți luîndu-ne pe propria răspundere suspendarea, în marginea unei prăpăstii, a mașinii cu trailer care cîntărea vreo treizeci de tone. Nici nu știu cînd s-au dat indicații actorilor, cum am făcut unghiulația, fiindcă grija noastră era macaraua

**Regizorul
care colaborează
cu operatorul
de la prima
variantă
ale scenariului:
Alexandru Tatos
(*Mere roșii*)
cu Mircea Diaconu
și Angela Stoenescu**





Un riguros al detaliului: Lucian Bratu
(Orașul văzut de sus cu Margareta Pogonat)

de susținere (mult prea mică pentru o asemenea sarcină) și știu că de care asiguram cu cabluri întregul atelier, așa cum ne-am priceput noi fără «consultanță». Numai strinsa colaborare a echipei a făcut ca secvența să ne reușească fără să se producă vreun accident. Colaborarea cu Mircea Daneliuc reprezintă pentru mine ceva extraordinar, dat fiindcă ni se întâmplă să găndim cinematografic cam în același fel și să avem un temperament asemănător, ceea ce creează între noi un stimul continuu. Fiind un profesionist deosebit, Daneliuc impune colaboratorilor apropiați un ritm de lucru infernal. Nu renunță la nici un amănunt, lucrează cu o maximă concentrare și risipă de energie, nu cedează nici unei dificultăți inerente lucrului pe platou și pretinde colaboratorilor același lucru. De multe ori dorința sa de a face totul exact, cum a gândit la decupaj, pare celor ce stau deoparte, în afara aparatului de filmat sau în sala de vizionare, puțin absurdă. Dar rezultatele contează.

Dirijorul și omul-orchestra

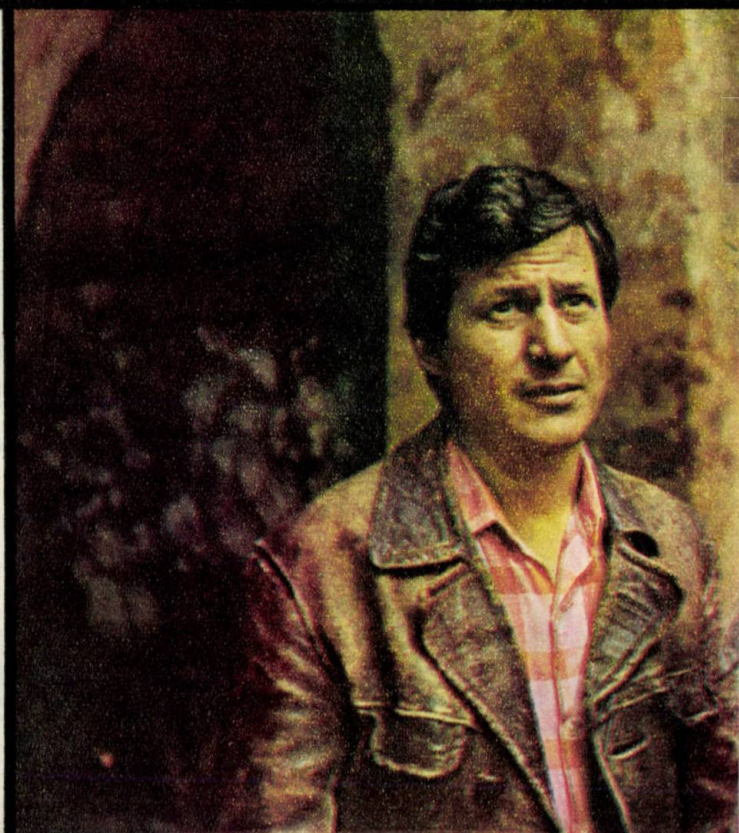
Determinant pentru o bună colaborare este capacitatea operatorului de a se acorda cu datele indivi-

duale ale regizorului, fără ca acesta să însemne alterarea personalității sale.

Directorul de fotografie, cum se mai spune în alte părți, este un fel de «om-orchestra». El vine cu propriul talent, cu un arsenal tehnic și cu o echipă de colaboratori, cu care transpune pe peliculă concepția regizorală și munca întregii echipe de realizatori. Există unele teorii (și practici), după care operatorul poate veni în echipă în preluarea filmării, poartă o discuție de câteva ore cu regizorul și, eventual, cu directorul filmului, filmează două luni și pleacă pentru a se afla în preluarea altei perioade de filmare la post.

Nici un regizor sau operator care crede în filmul pe care-l face, nu se poate mulțumi cu o asemenea colaborare formală, superficială. Mărturie stau cupluri de regizori-operatori cu continuitatea mai multor filme de valoare realizate împreună. Așa se explică de ce fiecare film poartă pecetea personalității regizorului, dar — într-o formă discretă — și pe cea a celorlalți creatori.

Un operator interesat de film în toate etapele lui, de formele dramatice prin care trece în diverse momente decupajul, găsește în colaborarea cu Alexandru Tatos o mare satisfacție. La el perioada de elaborare și mai ales de finisare a textului cinematografic este foarte complexă. Regizorul are fișe, caiete cu însemnări, și încă din această etapă vrea să cunoască părerile colaboratorilor și intențiile lor față



**Dan Pița — un obsedat
al atmosferei
(Ioanide —
cu Ion Pacea și Marga Barbu)**



**Un talent
în permanentă
tensiune:**

Mircea Daneliuc

Cursa cu

Mircea Albulescu

și Constantin Diplan)

de realizarea unui moment sau altul din film. Această muncă riguroasă nu duce la rigiditatea filmării; pe platou există o continuă preocupare de a perfecționa secvența. De multe ori ai senzația că decupajul pe care-l cunoști și l-ai priticcit în ajun l-ai filmat și acum ai ocazia fericită de a-l reface mai bine.

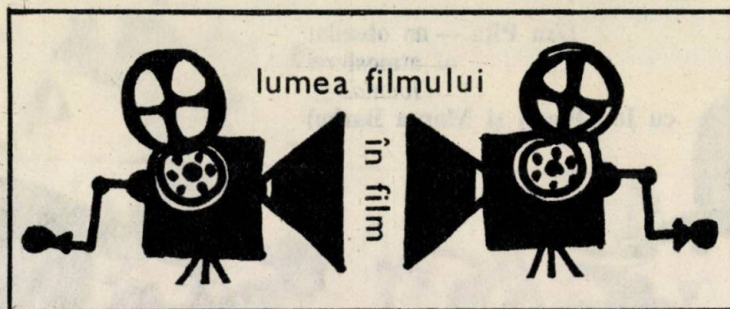
Ioanide — o experiență unică

Ioanide a însemnat un moment deosebit în activitatea mea, din foarte multe motive. M-am aflat în fața unui muncă de o complexitate neobișnuită, cu o perioadă lungă de filmare; mai era și reîntâlnirea cu un regizor cu care nu mai lucrasem de la debut. Ne-am apucat de lucru cu aceeași pasiune, antrenând o echipă imensă. Dan Pița reușește ca în perioada de pregătire să ne îmbibe de atmosfera, de ambianta cerută de film. Are loc o informare colectivă foarte amplă, prin vizionări de filme, cercetarea documentelor, discuții cu persoane particulare despre cele mai neînsemnate amănunte, ce țin de epocă, de mediu. Colaboratorii împrumută foarte repede acest stil de lucru riguros al regizorului. Se produce o

«îmbăiere» în vitoarea atmosferă a filmului, echipa se familiarizează cu ea. Se creează o sensibilizare, o deschidere a spiritului creator către ce va fi filmul, regizorul intervine și canalizează, conform cu intențiile sale, evoluția pregătirilor. Filmarea devine un moment de cristalizare, unde totul capătă concretețe, fixându-se pe peliculă rezultatul muncii tuturor: actori, scenograf, pictor de costume, machor. Dan Pița cere operatorului să cunoască foarte bine pregătirile și să asiste la toate discuțiile sale cu celelalte compartimente, astfel ca la filmare, coeziunea pe care o urmărește între intențiile creatorilor principali să ducă la acea armonie vizibilă pe peliculă. Admirată în sală.

Am avut șansa să lucrez cu regizori care mi-au cerut și mi-au oferit posibilitatea să-mi pun în valoare cât mai bine datele profesiei. Dacă n-am făcut-o întotdeauna, nu este decât vina mea și acesta este de obicei marele regret când privești înapoi către un film. De regizorii cu care am colaborat mă leagă prietenii adevărate și ceea ce stimulează acest sentiment este dragostea noastră comună pentru cinema...

Florin MIHĂILESCU



**Pentru spectator,
lumea filmului
e un univers
feeric.
Pentru cineast,
e o realitate
crudă,
descrișă
cu luciditate
și uneori
cu amărăciune**



**O nouă
versiune
Garbo
în
interpretarea
Marthei
Keller**



Ca și eroului terențian, cinematograful nu-i este străin nimic din ceea ce este omenesc. Dacă toate celelalte arte sînt pînă la urmă limitate, într-un fel, în alegerea materialului de transfigurat de anumite condiții determinate de demersul lor specific (o stare conflictuală, o înfruntare dramatică evidentă, presupusă sau doar imaginată, trebuie să se găsească totdeauna în miezul unei piese de teatru tot așa după cum un minimum de substanță epică trebuie să se afle în orice roman — chiar dacă e vorba de «anti-roman» sau «roman nou» — iar existența — cel puțin pentru artist — a unor valori plastice este condiția sine qua non a oricărei opere de artă picturală etc., etc.), cinematograful — și trei sferturi de veac de istorie au demonstrat-o din plin — se bucură de o libertate incomparabil mai mare în abordarea nu numai a celor mai variate mijloace de expresie, ci și a celor mai diferite domenii ale vieții, gândirii, imaginației. De la prezentarea documentaristă sau în stilul «ciné-vérité» a realităților celor mai banale și pînă la folosirea imaginilor abstracte (fie că e vorba de transcrierea unui cosmar de către Salvador Dali în *Spellbound*, al lui Hitchcock, fie că e vorba de «reprezentarea» teoriei einsteiniene asupra spațiului și timpului în 2001 — *Odissea spațială* (a lui S. Kubrik), cinematografia nu-și refuză practic nimic în materia de mod de expresie și de temă, singura limită fiind talentul și inventivitatea creatorilor. Se poate spune, fără a greși că aria tematică a cinematografului este mai vastă decît universul real.

Această libertate, asemeni celei a visului, această posibilitate de a vorbi despre orice, nu înseamnă însă că nu există și anumite situații

Visuri despre lumea visului



privilegiate care favorizează declanșarea mecanismului specific discursului filmic. Nu e cazul și nu e locul aici să ne ocupăm de inventarea și analiza acestor situații (o teză de doctorat ar putea rezolva parțial problema), dar câteva exemple ar fi, poate, edificatoare.

Astfel, plină de potențe s-a dovedit în zeci de filme folosirea unor anumite tipuri de situații-limită, cum ar fi izolarea vremelnică de restul lumii a unui grup eterogen sau aparent omogen, dar care, în condițiile claustrării psihice, își dezvăluie eterogenitatea funciară sau, pe de altă parte, apariția bruscă a unui eveniment destabilizant (malefic — catastrofă sau o altă primejdie) — moarte sau benefic — găsirea unei comori, primirea unei moșteniri considerabile), situații-limită care permit dezvăluirea, de obicei nerevăzută, a adevăratelor trăsături de caracter ale personajelor sau bucurinrea violentă a unor conflicte, litfel sortite să se piardă în mlaștina analității cotidiene. Diligența lui Ford reprezintă tocmai valorificarea enială a unei asemenea situații.

O mare forță dramatică și, mai les, o mare forță cinematografică au și procesele judiciare și, mai u seamă, cele desfășurate după procedura anglo-saxonă (procedura inspirată din dreptul roman este mai puțin spectaculoasă). Precizarea de la început de către acuzat a aili pe care intenționează să-și conuacă procesul («vinovat» sau «neinovat»), interogatoriile contradictorii ale martorilor și acuzațiilor reează imediat o stare de tensiune, stare de «spectacol» am putea pune, care nu depinde exclusiv de nportanța mizei, ci de dramatismul locului. Vom aminti ca ilustrare pentru a ne referi doar la filme auzite de spectatorii noștri la așeenea opere ca **Procesul maiușelor** și **Procesul de la Nürnberg** ale lui Stanley Kramer, sau de

Cazul Paradine al lui Alfred Hitchcock.

Printre temele predilecte (tocmai pentru că sînt foarte cinematografice), alături de urmărire (pe jos, călare, în diligență, cu trenul, cu automobilul, cu avionul, etc.) se situează — aparent paradoxal — și lumea filmului. Desigur, există și piese despre lumea teatrului, există și romane despre scriitori surprinși uneori chiar în momentul scrierii unui roman. Asemenea opere, chiar dacă nu sînt prea numeroase, au atins uneori valori de excepție. Bineînțeles că lumea filmului — domeniu important al realității contemporane — are toate îndrituirile pentru a se constitui — alături de ele — în temă a artei cinematografice. Dar tema la care ne referim nu este numai atît. De zeci de ani se realizează, pe toate meridianele, sute și sute de filme inspirate din lumea creației și producției cinematografice și printre ele se și găsesc numeroase opere de valoare indiscutabilă. Atracția pe care universul cinematografic o exercită asupra creatorilor de filme nu este numai de domeniul gustului pentru introspecție, pentru analiza actului creator, gust totdeauna viu printre artiști (și nu în ultimul rînd printre cei moderni). Această atracție ține în mare măsură și de felul în care lumea cinematografului se reflectă în conștiința opiniei publice, de faptul că această lume exercită prin ea însăși și nu numai prin ceea ce realizează — filmele — o atracție de tip deosebit asupra spectatorului contemporan.

Nu este vorba aici, credem, de fenomenul care pasionează pe mulți sociologi ai artei și care privește distorsiunea observabilă deseori între sectoarele, temele prioritare din realitate și temele predilecte din artă. S-a remarcat, de pildă, că chiar în țările cele mai industrializate, preferința scriitorilor sau a

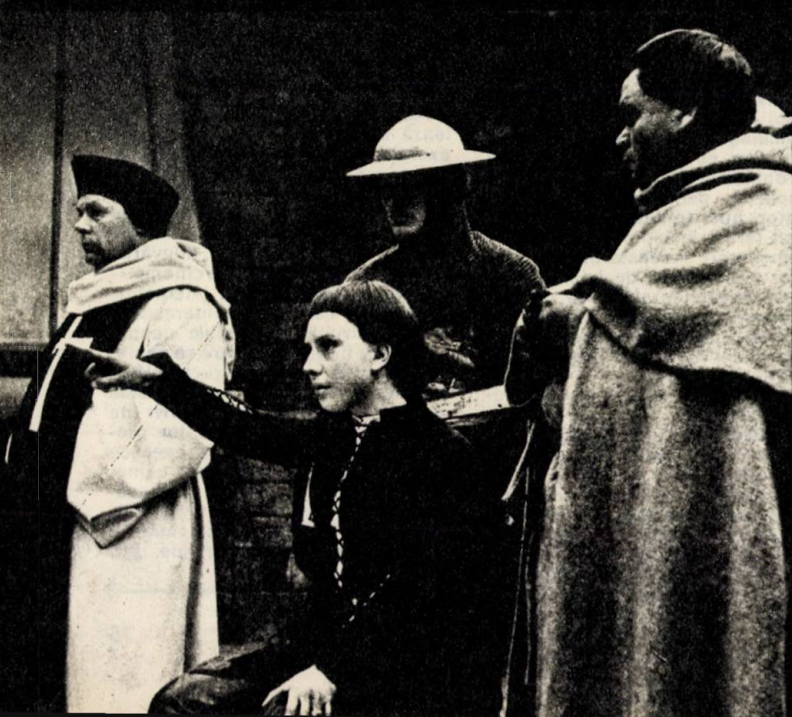
cineștilor merge mai degrabă spre lumea tăranelor decît spre lumea muncitorilor. În Statele Unite, unde majoritatea populației active lucrează în sau pe lîngă industrie și numai 7% în agricultură, romane importante cu temă muncitorească nu se prea întîlnesc. În timp ce Faulkner, Steinbeck, Caldwell și alții alții s-au ocupat de lumea rurală, iar filmele cu aceeași temă ne-urbană sînt deasemeni preponderente. Fenomene asemănătoare se întîlnesc și în cultura altor țări. Nu ne vom opri aici asupra explicațiilor posibile, ci vom observa doar că interesul pentru un sector, în definitiv marginal, cum este cel cinematografic, pare să țină de o trăsătură specifică artei filmului; de faptul că impactul cinematografului se datorește nu numai valorilor estetice, ci și celor extraestetice, de natură socială, psihică, morală, care se întrepătrund cu primele, creînd o țesătură inextricabilă.

Nu numai filmul ca operă constituită, ci și lumea filmului vehiculează un potențial mitic, oniric sau exercită o mare putere de fascinație asupra publicului. Chiar dacă se vorbește de dispariția starystemului, de apusul unei anumite mitologii cinematografice, nu trebuie să uităm că, în definitiv, cinefilul adevărat, adevăratul «microbist» de cinema — indiferent de nivelul său intelectual — nu este cel care se interesează în exclusivitate de studiile despre semiotica filmelor sau care se pasionează după analiza structurală a unui western, ci cel care nu se poate lipsi de bucuria naivă de a privi (de a colecționa) pozele actorilor preferați, de a se interesa de ceea ce se petrece dincolo de zidurile uzinelor de vise. Un cunoscut filozof francez contemporan mărturisea, fără jenă că, trebuind să se mute, a renunțat (poate cu părere de rău)



Hollywoodul despre el însuși sau frumoșii ani dinaintea «vinătoarei de vrăjitoare» (Barbra Streisand et comp. în *Cei mai frumoși ani*)

Începutul de Gleb Panfilov — un film despre un debut, o speranță, o pasiune (Irina Ciurikova în rolul Ioanei d'Arc)



la colecția de «Cahiers du Cinéma» dar a păstrat cu grijă toate numerele din Cinémonde pe care le adunase cuprinzând chipurile dragi ale lui Bogart, Marilyn Monroe, James Dean și ale altor prieteni de nădejde.

Pentru spectatorul obișnuit, lumea filmului este un univers feeric populat cu ființe miraculoase care trăiesc evenimente miraculoase. Opica filmelor inspirate din această temă este cu câteva grade mai aspră, mai dezabuzată, mai critică.

Ele pun în discuție, deseori, fără ezitare, chiar figurile cele mai fascinante, mai mirifice ale Olimpului cinematografic. În numeroase filme este prezentată tragedia actorilor incapabili să suporte multă vreme povara personajelor mitice pe care sînt chemate să le intruzeze, prea fragile în raporturile cu lumea înconjurătoare. În **Big Knife (Cuțitul cel mare)**, capodopera lui R. Aldrich, un actor celebru, terorizat de producător, de sistemul hollywoodian, de setea de scandal a unei prese mercantile, este împins la sinucidere. În **Contesa desculță** a lui J. Manckiewicz, divorțul dintre setea de viață autentică a tinerei actrițe și servituile coplesitoare ale condiției de «star» o aruncă pe eroină în brațele morții. Nici moartea

nu-i mai aparține actorului transformat în idol în **Totul de vânzare** al lui Wajda, imaginea sa reală se desprinde chiar pentru cei mai apropiați lui.

Alte filme vorbesc despre condiția dramatică a regizorului. Eroul din **8 1/2** al lui Fellini caută cu disperare lanțul care să sudeze într-o structură artistică valabilă micile și marile fapte ale vieții cotidiene, impresiile, amintirile, visele, toată acea materie fluidă și diversă din care se poate constitui un film. Succesul (problematic) al acestei încercări se bazează pe eșecul (categoric) al vieții personale. La un alt registru, în aceeași **Contesă descultă** amintită înainte, regizorul (Intruchipat de H. Bogart) trăiește drama conflictului dintre iluziile sale de om și presiunile înăbușitoare ale sistemului în care funcționează și el ca o rotiță.

Raporturile, adesea insuportabile, dintre producător și artist, dintre aspirația spre artă de o parte și imperatiile economice, setea de putere pe de altă parte, se găsesc în miezul unor filme ca **Big Knife** pomenit înainte, ca **The Bad and the Beautiful** (Față în față, tradus la noi) al lui Minnelli sau **The Great Tycoon** inspirat de Elia Kazan din celebrul roman (neterminat) al lui F. Scott Fitzgerald. În operele ace-

tea (și în multe altele), mirificul Hollywood apare ca o mașină implacabilă care sfarmă caractere, vieți, visuri.

Uneori, revolta disperată lasă loc satirei, mai mult sau mai puțin boeme ca, de pildă, în multe filme consacrate imaginii mitice a «star»-ului (deși nici în această categorie, filmele cu dominantă tragică nu lipsesc ca, de exemplu, **Viață particulară** al lui Louis Malle, cu și despre Brigitte Bardot). Într-un cunoscut episod din **La Dolce Vita** de Federico Fellini, granițele dintre viața reală, viața publicitară și viața în filme a «star»-ului par să se fi șters, formind un singur continuu convențional și spectaculos, sub care se ascunde însă o vitalitate pură, infantilă sau animalică. Ștergerea granițelor dintre viață și film, trăirea vieții ca un rol făcut să ațîțe și să distreze galeria, apăsarea încă în mai vechiul film al lui H. Hathway **Go West Young Man** (Nu sînt timidă), în care rolul zeiței coborâte din Olimp în mijlocul muritorilor era interpretat de excepționala Mae West. În **Hollywood or Bust** (Nebun după cinema) al lui Frank Tashlin, eroul (Jerry Lewis) pierde de fapt orice contact cu realitatea, întreaga canava constind în încercarea (reușită) de a adopta vicisitudinile vieții la soluțiile oferite de

cinemateca personală. Tot scopul acțiunilor întreprinse de erou este găsirea «star»-ului divinizat, Graal-ul cinefilului Parsifal american.

Osmoza dintre viață și film, felul în care filmul imită viața și mai ales în care viața imită filmul, este ideea diriguitoare a unor filme care sub aparența unui pitoresc retro evocă anii de început ai cinematografilor. Să ne amintim de **Nickelodeon** al lui Peter Bogdanovich sau de admirabilul film **Slava iubirii** de Nikita Mihailkov.

Enumerarea ar putea continua. Tematica acestor filme este tot atât de diversă ca realitatea însăși, tot atât de bogată ca arta cinematografică. Spuneam înainte că, deși vorbesc despre o lume mitică, o bună parte din aceste filme au o notă aspră, uneori dramatică. Dar, tot așa, după cum zeii epopeilor și teatrului elen, chiar implicați în cele mai cumplite și dureroase tragedii își păstrau aura divină, tot așa personajele filmelor noastre, chiar abordate cu cei mai necruțători spirit critici, realist continuă să aparțină unei opere mitice. Filmele despre lumea filmului sînt cele mai cinematografice dintre filme, fiindcă se desfășoară pe continentele visului.

H. DONA

Cinematograful lui Bergman despre alienarea artă-viață (*Persona*, cu Bibi Anderson și Liv Ullmann)



Să dăm copiilor



«Gratie unui prieten al animalelor, Lassie se întoarce!» — Iată titlul unui articol dintr-o revistă franceză de cinema, care ne vestea cu câteva luni în urmă că, după 36 de ani, Lassie, celebra cățelușă din rasa Colley, pe care Elisabeth Taylor și Roddy McDowell

au ținut-o în brațe pentru prima oară în 1943, «revine» la cinema (evident, după șapte generații), grație celebrului dresor american Rudd Westherwak.

«Este momentul cel mai potrivit pentru a lansa o nouă Lassie — spune Bonita Granville care finanțează aceste filme. Am ezitat aproape cinci ani să relau aceste serii, însă astăzi, cînd ecranele sînt invadate de violență și pornografie, ele au devenit absolut necesare. Părinții caută filme la care să se poată duce împreună cu copiii lor. Și dacă vom reuși să-i facem pe copii să înțeleagă, prin privirea unui cîine, ce înseamnă loialitatea, curajul și afecțiunea și cît de însemnate sînt aceste sentimente nobile, înseamnă că ne vom atinge țelul. Acesta mi se pare lucrul cel mai important.»

În ultimul timp, am avut și noi ocazia să vedem pe marele ecran un film de montaj care, sub direcția lui Fred Weintraub și Paul Heller, selecta din nu mai puțin de 900 de filme, documentare sau scurt-metraje, produse de studiourile Metro Goldwin Mayer în ultima jumătate de secol, cele mai frumoase, mai atrăgătoare, mai educative scene cu animale, întrunindu-le într-un portret cu «staruri» necuvîntătoare. Filmul a fost intitulat **Ora spectacolului** și a rulat — cum spuneam — cu succes și pe ecranele noastre.

De mai bine de un an, televiziunea română, într-o emisiune mult îndrăgită, «În alb și negru», ne-a dat ocazia să vedem filme documentar-artistice cu și despre animale, filme în majoritatea lor premiate la cele mai prestigioase festivaluri internaționale.

Copiii, spectatorii tineri, și nu numai ei, au urmărit cu emoție aventurile acestor animale atît de inteligente și de «talentate»: lei, cîini, delfini, cai, cimpanzei, elefanți, șolmi, etc. etc.

Nu e nimic surprinzător în faptul că, în multe filme, cel mai bun prieten al omului, cîinele, ține capul de afiș. Începuturile cinematografului l-au avut pe Rin-Tin-Tin, faimosul cîine-lup, «vedeta» care, prin inteligența și devotamentul ei, prin abnegația cu care-și făcea datoria, pe ecran și la filmare, a rămas unică în istoria filmului. A urmat celebra Asta, «starul» comedilor din seria **Nick, gentleman detectiv** (cu William Powell și Myrna Loy); apoi Lassie, partenera micuțel (de pe vremuri) Liz Taylor și a lui Roddy McDowell: Cameo, partenerul lui Ben Turpin la locul de «dame». Spectatorii mai vîrstnici își amintesc cu nostalgie de Brownie, partenerul lui Chaplin din **Viață de cîine**: amîndoi fără adăpost, flămînzii, intră într-un snack-bar unde se servea gratuit o masă săracilor.



Două glorii ale ecranului în același medalion: Chaplin și Brownie
(în *Viață de cîine*)

Ursulețul Panda
în premieră pe micul ecran



Un cîine înțelegător, cumsecade și de nădejde: leul Clarence



personaje îndrăgite!

Dar Brownie nu e admis în bar, el trebuie ascuns. Și Charlot îl ascunde, fără să-și dea seama că mîndra coadă a lui Brownie, mîscîndu-se vesel, iese prin turul pantalonilor și-l trădează pe aîmîndoi. Și astfel, vor fi aruncați în stradă, la fel de flămînzî ca înainte, dar îmi pare rău.

Să ne amintim de cîinii lupi din **Chemarea Pădurii** și **Coț Alb**, celebrele ecranizări, după nu mai puțin celebrul Jack London. «Scenele» tari, nu odată chinuitoare și dureroase, pe care le aveau de «jucat» (înțelege: de îndurat) patrupezele, erau tot atîtea momente penibile pentru noi, spectatorii-oameni, care nu puteam fi decît revoltați în fața cruzimii unora dintre stăpînii acestor animale... atît de umane.

Cu cîtiva ani în urmă, două seriale de televiziune, **Civilul și Patru tanchiști** și **un cîine**, ne prezentau cîinele ca prieten și ajutor al omului în timp de război, ca și în momentele grele de restabilire a ordinii. Tot un asemenea erou de serial era și **Istețul Boomerang**, cîinele care-și ajuta stăpînul la cîștigarea hranei de fiecare zi.

Așa se întîmplă și într-un mai vechi film românesc de aventuri, **Prieteni fără gral**, unde cîinele devenea eroul unei palpitante aventuri de salvare a unor copii.

În majoritatea filmelor cu animale, partenerii umani trec pe planul doi și se luptă — uneori — cu disperare să domine ecranul, dar sînt estompați de «stelele» patrupeze. Așa l se întîmplă lui Bob Hope care duce o luptă dinainte pierdută cu calul Tigger în **Fiul fetei palide**: calul împarte culcușul stăpînului, dar pătura și-o trage mereu cu dinții ca să se acopere... Aplauzele le cîștigă... bineînțeles, Tigger.

Chiar cînd nu sînt «protagoniștele» filmelor, animalele reușesc să se impună în amintirea spectatorilor. Exemplu, maimuța Cheetah, partenera lui Johnny Weismüller, din serialul **Tarzan**, memorabilă cînd sare pe spatele unui struț și aleargă așa prin toată jungla, urmărită de celelalte animale.

Maimuța Judy și șacul lui Clarence, din serialul **Daktari**, inteligentul delfin Flipper, blîndul ursuleț Ben, înțeleptul elefant Khala — fiecare în parte — au rămas în memoria noastră cinefilă și sentimentală.

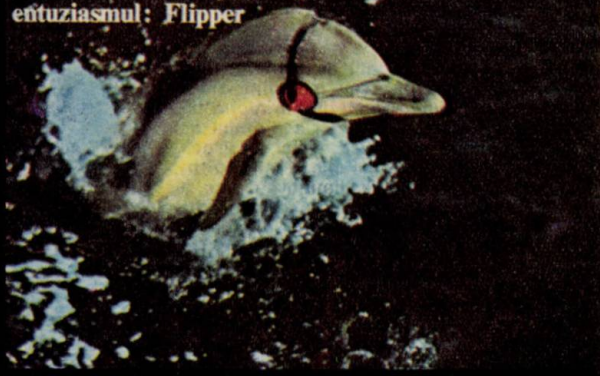
Și dacă ne gîndim bine, fiecare personaj al desenelor lui Disney, de la șoricelul Mickey la rățoiul Donald, cîinii Pluto și Goofy, elefantul Dumbo — împreună cu toate celelalte, sînt personaje individualizate, cu ticuri și reacții umane, care urmăresc — adesea cu mai multă eficacitate decît personajele umane — educarea copiilor și a tineretului. Studiourile Disney au produs și produc încă documentare artistico-educative, cel mai recent vizionat de noi fiind faimosul **Cristobalito**, care ne-a învățat ce e cu rasa de cai portoricani și cu dresajul anevoios, dar cu rezultatele uimitoare, la care se poate ajunge. În viață și pe peliculă.

Elena BIZGAN

În premieră mondială
un «personaj» mondial
al lui Jack London —
Mihail (cîine de circ)
în filmul lui
Sergiu Nicolaescu,
Mihail

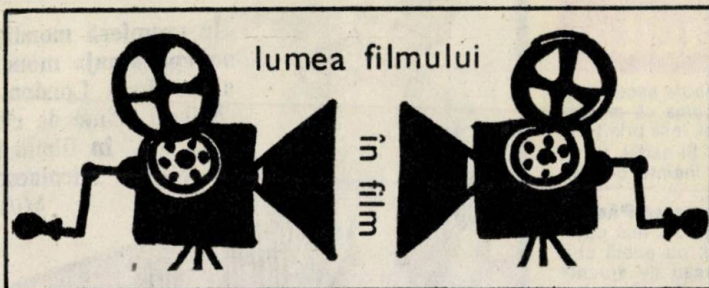


Nu numai simpatic,
dar atît de isteț
încît trezește
entuziasmul: Flipper



Lassie a creat
în cinematograful
un personaj
pe care nu-l poate
interpreta
decît o colley





despre acest lucru e, într-un anume fel, un curaj.

Paradoxul este următorul: gândiți-vă câtă muncă serioasă și câți nervi va fi cheltuit echipa de filmare a lui Mișu pentru a parodia o echipă de filmare...

Profetul, aurul și ardelenii

Fără a minimaliza nimic, cred că, într-un sens, Dan Pița a avut o mi-

Parodia parodiilor

Cinematograful e un lucru cit se poate de serios, se știe. Uneori însă, el are suficient simț al umorului pentru a zîmbi, atunci cînd se privește în oglindă. Filmul făcînd haz de el însuși, de «ticurile» și de «maniile» sale — iată o idee prețioasă, care merită a fi ilustrată, fie și numai cu cîteva exemple. Luciditate, cîteodată numele tău este **parodie**...



Hellzapoppin

În 1940, vasăzică, se naște **Hellzapoppin**, film cum nu a mai dat cinematograful de atunci pînă azi. Capodoperă, în felul său, **Hellzapoppin** este, desigur, o extraordinară comedie absurdă și o selecție de gag-uri geniale (să nu ne temem de cuvintele mari, acesta-i adevărul). Dar el este, în același timp, și o parodie — lucrul apare tot atît de evident.

Parodia cui, sau mai bine-zis a «cei»? Nici a westernului, nici a filmului de groază, nici a filmului de suspens etc., adică a nici unui gen sau «subgen» anume. **Hellzapoppin** este parodia filmului în sine, a cinematografului însuși. O parodie nebună, nebună, nebună, pînă la isterie, pînă la pierderea autocontrolului, pînă la pulverizarea a tot și a toate.

Pe măsură ce se alcătuiește, filmul acesta se macină, se devoră singur, în chip premeditat și cu «dispreț» total față de cinematograful, adică față de ceea ce este el însuși.

Autofagia ca formă limită a parodiei.

asezarea unei lumini destul de crude, în ultimă instanță, asupra «ticurilor» și servituților ei, asupra laturilor ei involuntar comice sau chiar absurde.

A face un film e o aventură, o echipă de filmare este un fel de arcă a lui Noe, un fel de turn Babel, un fel de — uneori — circ ambulant. A nu te prefăca că nu observi acest lucru e un semn de luciditate și de simț al umorului. A face un film

siune destul de ușoară în al său **Profetul, aurul și ardelenii**.

Zic asta, gîndindu-mă că, probabil, nici un gen cinematografic nu a ajuns mai ușor de parodiat (sau, mă rog, de ironizat) decît westernul. Înseși produsele serioase ale genului au facilitat împrejurarea: ele și-au constituit de-a lungul timpului, o sumă de scheme (la nivelul epicului și al caracterologiei), nu prea multe, dar fixe, pietrificîndu-se treptat pînă la imobilitate.

În western, clișeele sînt cele mai clare și nimic — nu-i așa? — nu e mai ușor de parodiat decît evidența.

Și totuși, în unele momente, filmul lui Pița se ia în serios, devine chiar serios, cu riscul de a ajunge el însuși, pe calea cea mai scurtă, la clișeu.

Nu există genuri ușoare pentru actori de calibru greu ca Gina Patrichi și Toma Caragiu



Nu filmăm să ne amuzăm

«Nu filmăm să ne-amuzăm» — susține Iulian Mișu, împreună cu echipa sa, într-o peliculă din acelea cărora le-aș spune «demolatoare».

Nu discut valoarea ei artistică (lucrul a fost făcut, de altfel, la timpul potrivit), mă interesează acum practica aceasta a «demolării» (iar Mișu nu e nici primul nici ultimul care a ajuns la ea), «demolarea» — citiți «parodiarea» propriei meserii, prin

Este, dacă vreți, farmecul și ambiguitatea **Profetului...**

Nea Mărin miliardar

Multă, multă veselie aflăm în **Nea Mărin miliardar**. E și normal.

Partea cumva ciudată, dar nu lipsită de interes, este că, treptat, în plină desfășurare a comediei, se însinuează senzația că efectele comice, în orice caz o parte din ele, se sprijină și provin dintr-o tratare parodică.

Ulterior, senzația devine certitudine și vom recunoaște în suficiente pasaje, în bună parte a tramei, poncifele filmului «de acțiune», așa-zis «gangsteresc». Recuzita și «fauna» genului sînt cvasi-complete iar «bășcălia» (scuzați termenul) față de ele, evidentă.

Sergiu Nicolaescu nu merge pînă la capăt în această direcție, fiindcă probabil nici nu și-a propus-o. Oricum, se vede aici, încă o dată, cît de largi sînt resursele cinematografului de a stîrni veselie, parodiîndu-și genurile dramatice, de tensiune.

Ce poate fi mai amuzant decît să vezi că pistolul care ți-a fost pus între ochi e un pistol cu apă?

Măcar de-ar fi așa întotdeauna...

Joe Limonadă

Dacă în **Profetul**, aurul și ardelenii, spiritul parodic funcționa numai pînă la un punct, în **Joe Limonadă** parodia este totală, 90 de minute din 90. Și tot pe seama westernului (genul cel mai ușor de parodiat, cum spuneam).

Aici totul este convenție pură. convenția unei benzi desenate, cu care filmul și seamănă de altfel. In-

tenția parodică e declarată dintr-un început, nimic nu e lăsat la voia întâmplării, nici un efect nu este involuntar, totul este calculat la centimetru.

Cliseele sînt luate pe rînd, ca după ordinea unui țințar, și sub fiecare este așezată, tacticos, bomba explozivă.

Avantajul unei asemenea parodii superconvenționale și supercalculate este acela că ea îngăduie să se vadă extrem de clar «compoziția», «mixtura» fiecăreia din schemele parodiate.

Dezavantajul este că efectele, modalitățile de parodiare a acestor scheme devin previzibile.

Dar nu de dezavantaje avem a ne plînge în fața unei parodii...

Movie Movie

Ce spuneți de următorul subiect: Joey Popchik trăiește împreună cu părinții săi într-un cartier sordid din New York. Vrea să studieze dreptul și să se căsătorească cu Betsy McGuire. Aflînd însă că numai o operație de 20 000 de dolari poate salva vederea surorii sale Angie, acceptă propunerea lui Gloves Malloy de a deveni boxer. Ulterior, Joey este atras de o ofertă mai avantajoasă din partea lui Vincent Marlowe și, în plus, se îndrăgostește de Troubles Moram, cîntărează în barul lui Marlowe. Înaintea meciului de box, Joey află că Troubles este amanta lui Marlowe și că acesta nu vrea să-l plătească decît dacă pierde meciul. În plus, mai află că Gloves și-a mizat toată averea pe el. Joey e pe punctul de a se lăsa învins, cînd Johnny Danko, mîna dreaptă a lui Marlowe, îi comunică faptul că acesta s-a hotărît să devină cîstîit, că se căsătorește cu Angie și că vrea

să-i plătească operația; Joey cîstîgă meciul și Marlowe îl ucide pe Gloves. Joey urmează dreptul, devine avocat, îl trimite pe Marlowe pe scaunul electric și se căsătorește cu Betsy.

Nu-i așa că Stanley Donen are umor în acest **Movie Movie** al său din 1978? Exemplu tipic de parodie ucișătoare. Nu vă mai spun ce se parodiază...

Frankenstein junior

S-ar zice că Mel Brooks e obsedat de parodie. S-ar putea spune că viața lui de cineast se leagă aproape numai de această modalitate de a face cinematograf. S-ar putea bănuși că, pe lângă un om spiritual și plin de idei, este un sarcastic și un sceptic față de «cinematograful serios», în ale cărui genuri nu vede decît pretexte. S-ar putea...

În orice caz, **Frankenstein junior** a avut un pretext «gras», o plină albă, dar ce zic eu pline: cozonac. Bănuiesc că a parodia filmul de groază este pentru un regizor o adevărată plăcere, dacă nu cumva o voluptate.

Voluptatea de a frămînta cu voioșie un «bau-baul» pînă cînd el devine «cu-cu!».

Voluptatea de a-ți bate joc de întineric și de a aprinde focuri de artificii în mijlocul tenebrei.

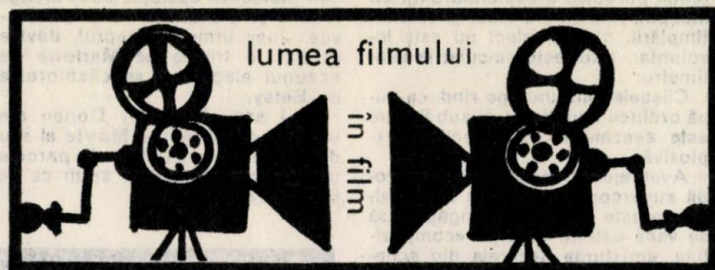
Voluptatea de a da cu tifla monstrului și de a-l trage de urechi din cînd în cînd.

Voluptatea, în definitiv, dusă pînă la anume răutate, de a ridiculiza un gen cinematografic care nu a avut, săracul, altă vină, decît aceea că a apărut și a dat fiori unora.

Aurel BĂDESCU

Western, parodie, dar mai ales stilul Titus Popovici și stilul Dan Pița





de limbaj filmic producea cascade de ris în sală era arhisuficient. Abia mult mai târziu, o dată cu sofisticatul «nou val francez», acest procedeu avea să fie folosit cu deplină conștiință pentru acest dublu scop: să fie și comic, dar să constituie în același timp și un comentariu pe care cinematograful, cu mijloacele specifice și-l face sieși. Ironia era arma ambivalentă, capabilă de o asemenea ispravă și Godard a folosit-o din plin în secvența spectaculoasă de cinema din **Carabinierii**. Tînărul

„Crazy-comedia“ sau filmul năvălind asupra filmului



În marea comedie, burlescă, mută, absurdă sau cum vreți s-o denumiți, filmul o ia încet-încet din loc, după câteva clipe începe să alerge, accelerează din răspuțeri și, în curînd, călărînd de-a valma pe cele mai rapide mijloace de transport pe care civilizația ni le pune la dispoziție, pornește într-un zig-zag mirobolant, în care sînt tirite cele mai diverse teme și subiecte, în care se încurcă și se descurcă cele mai incredibile acțiuni, personajele avînd uimitoare capacitate de a nu-și pierde niciodată suflul și optimismul pînă în finalul în care spectatorul este lăsat epulzat după o porție de ris care, adunată la nivelul unei săli întregi, poate fi numită pe drept cuvînt, **homerică**. În goana aceasta neobosită în slujba comicului, se încarcă cele mai diverse subiecte și cele mai neașteptate obiecte, toate după un unic și nemilos criteriu: să poată fi izvor de ris. Iubirea, războiul și planele, morala, religia și caili, ordinea publică, fericirea și frișca sînt toate egale în fața acestor filme, de vreme ce au cu toate puterea de a stîrni risul. Cinematograful însuși nu putea să scape din acest vîrtej. «Crazy-comedia» s-a întors asupra sa fără nici un fel de sentimente filiale, fără îndoială și grozav de nerăbdătoare să descopere și aici tot ce poate fi folosit pentru a uimi, pentru a lăsa cu gura căscată... de ris pe cel din sală. Și lucru curios, tocmai din această neluare în serios a filmului de către film, în deconspirarea mecanismelor de naștere a cinematografului ca metodă de a stîrni risul, s-au născut câteva din puținele secvențe în care se poate spune că arta a 7-a gîndește cu **seriozitate**, asupra sa, își comentează, cu fervoare și ascunsă adîncime filosofică, soarta. Sigur, nici Buster Keaton, nici realizatorii lui «Hellzapoppin» nu s-au gîndit la așa ceva. Pentru ei faptul că radiografierea «la vedere» a unor trucuri

**«Crazy-comedie» = comedia neîntinată,
sau — într-o foarte liberă interpretare —
«ia te uită la trăzniții ăștia
ce au fost în stare să născocescă,
să mori de ris nu alta!»**



erou pornit să cucerească lumea intră pentru prima oară în viața lui într-o sală de cinema. Imaginea incitantă a «doamnei care face baie» îl pune în alertă. Ceea ce se vede din locul său nu-l mulțumește. Spirit posesiv, el vrea mai mult, așa că, tot fiindu-se de colo-colo, schimbindu-și poziția și țopăind nerăbdător să vadă cât mai mult din gene-roasele forme ale femeii din baie, sfârșește prin a năvăli peste ecran, dărâmiind pinza și stricând proiecția. Pentru eroul godardian, imaginea este de fapt o realitate ca oricare alta care trebuie cucerită, fie și cu privirea. El nu înțelege că ceea ce vede este o fantasmă.

La polul opus, acela în care cinematograful pulverizează concretul, în care realitatea dispare în favoarea fantasmei avem exemplul, și el plin de haz, al ideii gangsterului din **După vulpe**, în care Peter Sellers imaginează un mare act de contrabandă cu ditamai nava acostând sub ochii autorităților și debarcă tone de aur, simulând o fărâncă. Prin acest simplu act, faptul dispare ca ceva concret, posibil de depistat și pus sub semnul legii și se transformă în ceva cât se poate de firesc tocmai prin **incredibilitatea lui**. În film imposibilul vieții cotidiene este natural și ca atare nu miră pe nimeni. Sătenii în frunte cu carabinierul ajută bandiții la căratul mărfii cu cea mai mare bună credință. Aparatul de filmat prezent pe plajă l-a tras înapoi, la vremea copilăriei. Se schimonosesc și se hlizesc în fața operatorului care-l ia în serios. Toată această peliculă trasă de circumstanță se adună într-o brambureală atât de desăvârșită încât, în final, când ora socotelilor va fi sosit, un critic gata oricând să fie de partea avangardei, declară autorul drept genial și ca atare e dus la ospiciu.

Iată cum filmul poate oscila între acești doi poli: unul, în care e una cu realitatea, al doilea, în care transformă realul în ireal prin însuși procesul filmării. Pentru «crazy»-comedie, aceste dileme nu vor fi jucate, desigur, nici un rol. În **Helizapopolin**, care reușește performanța de a fi și film în film și spectacol în spectacol, demascându-se reciproc și rîzînd copios unul de altul, mijloacele tehnice se dovedesc uneori pline de personalitate. Panorami-cele lasă bătăia personajului principal și pornesc în urmărirea unei superbe tinere în costum de baie, așa încît trebuie chemate la ordine de urgență. Personajele dintr-un film trec cu nonșalanță în altul, datorită aceleiași proiecții imprudente. Indienii flo-roși alunecă din western în plină petrecere de milionari fără să se mire prea tare.

În sfîrșit, mult mai sever și mai complex, gag-ul filmului în film este folosit de Keaton în două din filmele sale de început: **Sherlock Holmes Jr.** și **Malec operator**.

În **Malec operator**, eroul, un fotograf care din amor devine operator velleitar, se străduie să se afirme din răspuțeri ca un reporter

de actualități cu zel și simț al momentului. Din această strădanie, abia în final răsplătită, Buster Keaton scoate cîteva secvențe de neuitat, în care filmarea și produsul ei se completează reciproc. Greșelile de montaj, unghiurile greșite, ba chiar și incidentele tehnice devin motive de rîs. Această autoironie, a unui cineast perfect stăpîn pe mijloacele sale, se face cu dezinvoltură și într-o țesătură narativă, în care rafinamentul nu se face deloc de dragul rafinamentului, ci pentru că așa e interesant și palpitant. Întreg interesul filmului este, dealtfel, menținut tocmai prin această miză inedită: va putea sau nu eroul să prezinte un material suficient de «senzațional» pentru a fi angajat or nu? Involuntar, spectatorii devin critici iar aprecierea produselor, pe care le scoate la iveală eroul nostru, ajunge punctul central de curiozitate.

Încheiem cu **Sherlock Holmes junior**, peliculă situată cronologic în fruntea exemplorilor citate mai sus, dar rămînînd tot acolo, cînd e vorba de valoare. Secvența în care dublul vis al proiectiionistului intră pe ecran și vrea să se integreze în viața filmului, a sfîrșit admirația și nedumerirea a generații întregi de specialiști. Hazul ei este cu adevărat covârșitor și pare să nu fi scăzut cu nici un dram de mai bine de cincizeci de ani de cînd a fost realizată. Practic este cea mai perfectă demonstrație a ceea ce este spațiul filmic, montajul, contrapunctul și trucajul. Eroul intră pe ecran cu cele mai bune intenții pentru a salva situația nu tocmai fericită în care se afla eroina filmului proiectat. Dar o dată ajuns acolo este prins în angrenajul nemilos al cinema-ului, a cărui lume se derulează pe ecran după propriile legi, în care cel venit din afară nu se poate integra. Cînd să pună mîna pe ticălosul care atenta la onoarea eroinei, în fața lui apare brusc o ușă, imaginea se schimbă și pînă

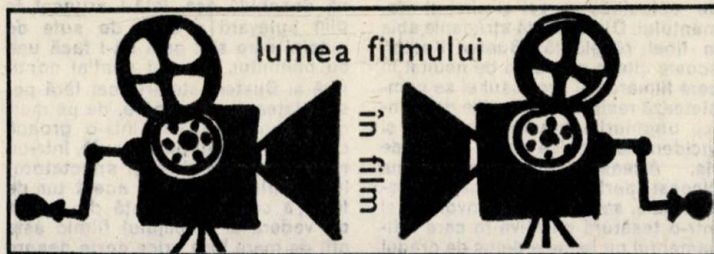
să deschidă ușa, iată-l aruncat în plin bulevard circulat de sute de mașini care sînt gata să-l facă una cu pămîntul. Periplul spațial continuă și Buster este aruncat fără posibilitatea de a se apăra, de pe marginea unei prăpăstii într-o groapă cu lei, din deșert pe o insulă, într-un ritm care-i taie și lui și spectatorului răsufierea. Dar tot acest tur de forță, a cărui importanță din punct de vedere al limbajului filmic este atât de mare încît orice carte despre această problemă ar fi incompletă, dacă nu ar aminti-o, nu are nimic sofisticat ori prea dificil de receptat ca mesaj. Face parte dintr-o «crazy»-comedie și nebunia aceasta nu-i decît începutul care — potrivit legilor — trebuie menținut cel puțin la același ritm. Pentru a obține victoria finală asupra răului și a cuceri definitiv inima celei pe care o iubește, Buster va mai trece prin alte cîteva zeci sau sute de primejdii mortale. Urmăriile și înfruntările se vor continua fără întrerupere pe trenuri ori pe mașini, chiar și pe ghidonul unei motociclete fără conducător, se folosesc trucuri mecanice demne de cea mai inventivă dintre imaginații, situația se schimbă în fiecare secundă cînd în favoarea unei părți, cînd a alteia. Și dacă spectatorul nu moare de rîs și mai poate să mai răsufle la sfîrșitul filmului, asta putem fi siguri că se datorează realizatorului care s-a gîndit să-l menajeze, pentru că va mai avea nevoie de el și la următorul film.

În concluzie, putem spune despre «crazy»-comedie că s-a purtat fată de film — cu toate că l-a folosit în scopurile sale fără milă — cu neașteptată luciditate și înțelepciune. Și mai ales cu o lipsă de prejudecăți care, adăugată unei neobosite inventivități, nu încetează să se stîrnească interesul.

Dan STOICA

*După vulpe
sau absurdul
luat drept
realitate
de Peter Sellers*





rabilă celei de lux, fast, montare, pe care o duc vedetele. Că, în general, sîntem tentați să facem idoli din niște oameni la fel ca toți oamenii. Că acolo, la lumina reflecțiilor, aripile minunaților fluturi multicolori ard mult mai repede decît cele ale unor biete musculite, care roiesc domestic în jurul unui bec de 40 de wati.

Oricum, miile despre filme din ultimele trei decenii demolează miturile lumii de celuloid. Vedetele

În oglindă



Filmele despre filme, despre cineaști și lumea lor nu sînt o descoperire recentă. Încă din primele decenii de viață, cinematograful a devenit o realitate ca oricare alta (ba chiar mai accesibilă decît oricare alta), deci un subiect de inspirație pentru film. La urma urmelor, de ce ar exista tablouri reprezentînd ateliere de pictură sau pictori în fața șevaletului lor, de ce ar exista piese a căror acțiune se petrece în culisele teatrelor sau chiar pe scenă, și n-ar exista pelicule în care eroii principali să fie înșiși regizorii, actorii sau operatorii de cinema, surprinși în acțiune? Adică pe platoul de filmare.

Desigur că, la început, cînd aparatul de filmat era încă o jucărie cu

posibilități nebănuite, în minile unor copii mari, dornici să o exploateze în fel și chip, filmele despre lumea filmului arătau mai degrabă ca niște albume de familie, în care trama era un pretext firav pentru o paradă a vedetelor.

Treptat, pe măsură ce viața făcătorilor de cinema a început să se complice, filmele despre film au devenit, fie mai nostalgice, evocînd frumoasele vremuri de altădată, fie mai grave, încercînd să dezvăluie ceea ce o publicitate mincinoasă și hiperbolică se străduia să ascundă cu grijă. Am descoperit astfel că imaginea pe care noi, profanii, ne-o făceam despre platourile de filmare și mediul lor ambiant era în mare parte falsă. Că viața cea de toate zilele, oricît de modestă, ternă și anostă ar fi ea, este adesea prefe-

(actori și regizori) continuă să apară în propriile lor roluri, dar și-au dezbrăcat costumele de paradă, mulțumindu-se cu cele de lucru. Alessandro Blasetti în **Cea mai frumoasă** este un regizor clinic și dur. Burt Reynolds și James Caan în **Comedia mută '77** — sînt dandy-ul infatuat și respectiv sportivul fără minte. Buster Keaton în **Bulevardul amurgului** este fantoma fostei vedete.

În ciuda unor afirmații recente, filmele despre filme nu constituie un gen cinematografic aparte, ci o grupare tematică în care genurile se amestecă formînd cele mai neașteptate combinații. Există filme în care lumea cinematografică reprezintă doar o parabolă (**Slava iubirii**), există altele în care ea este doar un pretext pentru a răspunde unei

mode (Gable și Lombard), există unele în care amblanța platourilor rămâne un simplu fundal (Tăcerea e de aur), există filme aparent nebiografice, în care, însă, referirile la personaje reale sînt foarte străvezii (Miraj), sau altele avînd ca mobil major confesiunea (8 1/2, Totul de vînzare)

Indiferent de valoarea lor în sine, importanța acestor filme despre filme este că ne oferă un tablou complex al unei lumi pe care pe nedrept

sîntem tentați să o considerăm mirifică. Indiferent de genul abordat (comedie, musical, dramă, melo-dramă, etc.), ele jalonează momentele cele mai importante ale istoriei cinematografului, reconstituite din ceea ce au avut ele mai specific, și totodată, încearcă un sondaj în profunzime al universului cineaștilor, punînd în discuție condiția producătorului (Față în față, Ultimul magnat), a regizorului (8 1/2, Totul de vînzare, Noaptea americană,

Labirint), a actorului (S-a născut o stea, Miraj, Cazul Lylah Clare, Bulevardul amurgului, Valentino, etc.). Pe aceste două criterii: istoria filmului prin film și portretele-robot ale principalilor realizatori — vom grupa și noi prezen-tările de filme care urmează.

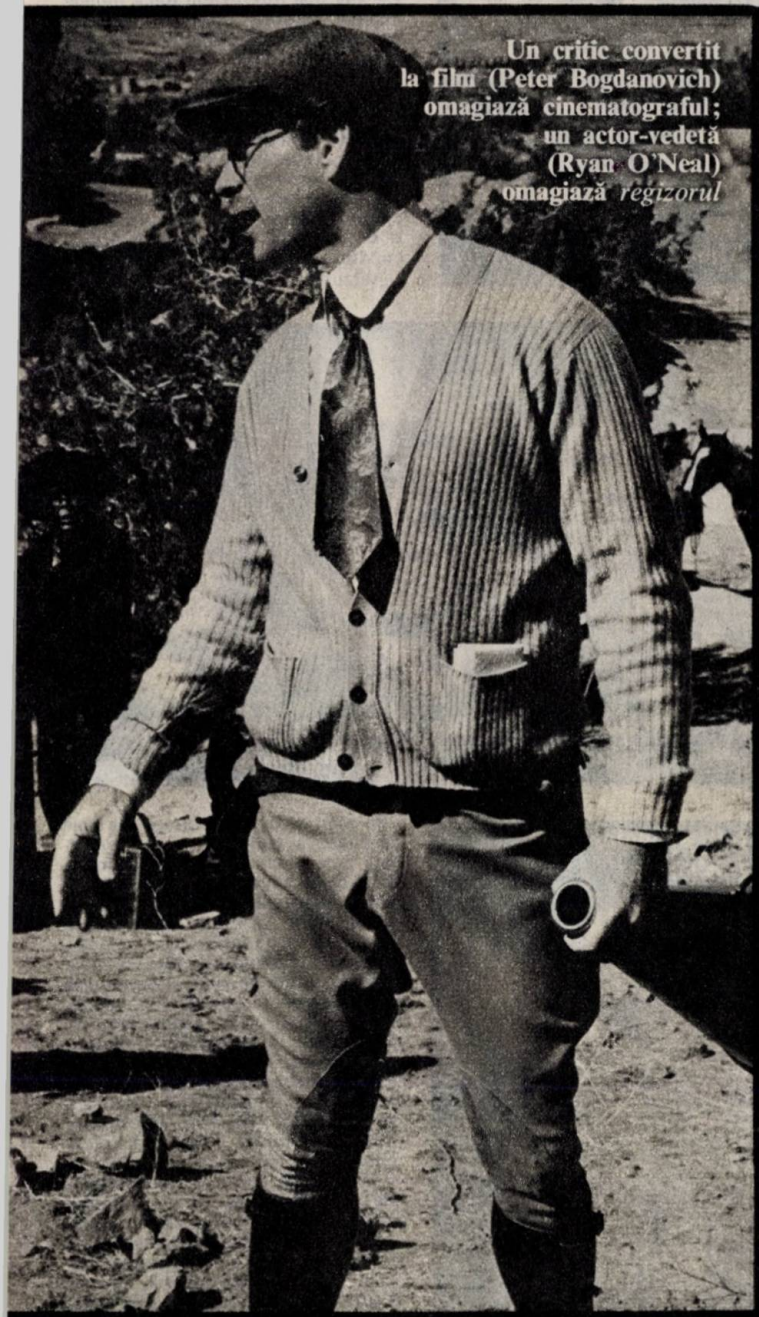
Din lumea filmului de altădată

Titl. orig. Nickelodeon: Regia: Peter Bogdanovich. Prod. S.U.A. — 1976

Fenomenul convertirii unor critici de film la regula de film nu este prea răspîndit. Cu excepția noului val francez, al cărui realizatori provin în marea lor majoritate din rîndul criticilor de la celebra revistă «Cahiers du cinéma», cu excepția unui Lindsay Anderson sau a unui Luigi Chiarini, criticii se mulțumesc să joace rolul de interpreți ai interpretelor pe lîngă public, aflîndu-se de fapt într-un «no man's land», în care și-au pierdut ingenuitatea privirii spectatorului obișnuit, cunoscînd legile creației, fără a le putea pune în aplicare. Chiar și atunci cînd reușesc să depășească aceste bariere, criticii, deveniți regizori, rămîn critici și își realizează filmele lor filtrîndu-le prin alambicuri preferințelor și al idiosincrasilor dobîndite după vizionarea kilometrilor de peliculă, aparținînd altora. Criticii-regizori sînt cei care fac filme à la manière de... (vezi François Truffaut și hitchcockiana sa *Sirenă de pe Mississippi*). Tot ei (deși în ultima vreme procedeul s-a extins) sînt cei care gustă plăcerea citatelor cinematografice (vezi Jean Luc Godard) sau a referirilor, mai mult sau mai puțin directe, la regizorii preferați (vezi același Truffaut și secvența cu Cetățeanul Kane din *Noaptea americană*)

Unul dintre cele mai recente asemenea cazuri de convertire — Peter Bogdanovich — se supune și el acelorași legi, așa cum o dovedește incursiunea sa în lumea filmului de altădată. Regăsim aici pe criticul Bogdanovich care și-a petrecut ore și zile în șir în obscuritatea sălii de cinema, vizionînd comedii de tip Mack Sennet, cu urmări, accidente și tarte cu frișcă. Îl regăsim și pe cercetătorul Bogdanovich, bun cunoscător al istoriei cinematografului și al condițiilor de lucru din perioada lui de pionierat. Dar, mai ales, îl regăsim pe Bogdanovich admiratorul clasicilor, căruia îi datorăm un emoționant omagiu adus marelui David W. Griffith. De fapt, umbra lui Griffith planează asupra întregului film. El este modelul și punctul de referință. El este maestrul cu care orice regizor vrea să intre în competiție. El e creatorul filmului istoric american — *Nașterea unei națiuni* — din care Bogdanovich citează un fragment. Dar, ca și cum altă n-ar fi fost deajuns, Bogdanovich îl aduce pe Griffith în cadru. Un plan îndepărtat al unei

Un critic convertit
la film (Peter Bogdanovich)
omagiază cinematograful;
un actor-vedetă
(Ryan O'Neal)
omagiază regizorul





Sclava adorației publice, sclava succesului
(Elena Solovei în filmul lui Nikita Mihalkov *Sclava iubirii*)

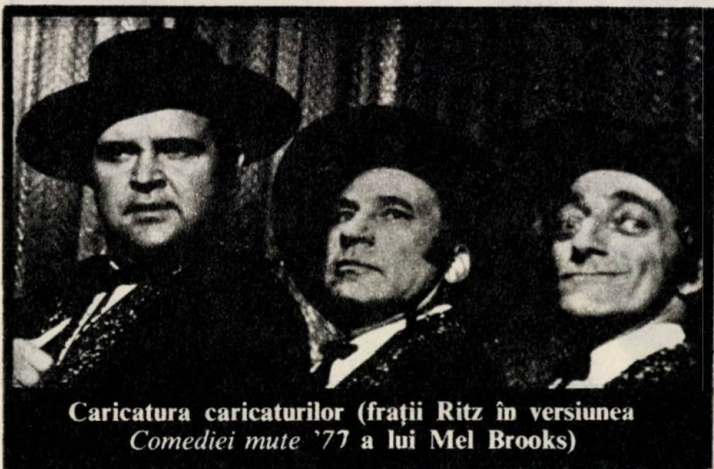
an, doi regizori americani — Mel Brooks și Bogdanovich — aduc fiecare, în felul său, un omagiu filmului de altădată? Două comedii în care parodia și afecțiunea sînt dozate în proporții diferite. În timp ce Bogdanovich reface, aproape cu pioșenie, aventura unor pionieri care, mergînd pe urmele căutătorilor de aur, au cucerit ultima frontieră americană, Brooks desface mecanismul filmelor, evidențiindu-le stereotipurile. În timp ce Bogdanovich consideră că «oamenii care le-au realizat sînt mai interesați decît filmele însele», Brooks face din ei niște marionete, purtînd etichete precise: actor, producător, regizor. În timp ce Bogdanovich reconstituie gagurile-tip ale slapstickului, Brooks creează unele noi, păstrînd numai spiritul comediei mute. Aceste căi diferite, generate de stiluri, temperamente și proveniențe artistice diferite, dau naștere la Bogdanovich unei comedii nostalgice și discursive, iar la Brooks unei comedii bufe și sincope, construită, pe principii scheciurilor. Aceasta îi permite un

scene văzute din sală. O cortină roșie s-a tras peste ecranul acum întunecat. Publicul, electrizat, îl cheamă pe artist la rampă. În cele din urmă, dintr-un colț al scenei, apare o siluetă subțire, înveșmîntată în negru. Se înclină în fața admiratorilor săi. Așa arată succesul. Peste ani și ani va veni uitarea și Griffith va muri în mizerie. Dar despre asta Bogdanovich nu vorbește, deoarece filmul lui se petrece pe vremea cînd Hollywoodul nici nu se născuse încă.

Comedie mută '77

Titl. orig.: Silent Movie. Regia: Mel Brooks. Prod: SUA—1976.

Ce poate fi mai elocvent pentru fascinația pe care o exercită cinematograful asupra celor din interiorul lui decît faptul că în același



Caricatura caricaturilor (frații Ritz în versiunea Comediei mute '77 a lui Mel Brooks)

O subtilă pastişă a Hollywoodului de altădată (*Cîntînd în ploaie*)



ritm alert și o concentrare maximă de clișee și poncife, a căror satirizare face obiectul **Comediei mute '77**. Aceste clișee nu sînt tipice doar pentru perioada de început a cinematografului (așa cum este cazul în filmul lui Bogdanovich), valabilitatea lor extinzîndu-se pînă în zilele noastre. Lupta pe viață și pe moarte dintre firmele producătoare, megalomania și isteria producătorilor, alcoolismul realizatorilor, infatuarea actorilor, soluționarea crizelor financiare prin realizarea de superproducții cu supervedete, stereotipul genurilor de film (**Comedie mută '77** combină intenționat rețeta musicalului cu cea a melodramei) — lată numai cîteva dintre elementele caracteristice lumii filmului hollywoodian de ieri și de azi, lume care a început prin a fi unică și eroică și sfîrșește prin a fi autorepetitivă și de duzină. Deci, implicit, ridicolă și grotescă în viziunea lui Brooks.

Tăcerea e de aur

Titl. orig.: Le silence est d'or. **Regia** și **scenariul:** René Clair. **Prod.** Franța — 1947.

Cei care au scris despre acest film au crezut — și pe bună dreptate — că titlul reprezintă un omagiu nostalgic pe care elevul lui Louis Feuillade și autorul **Antractului** îl aduce cinematografului mut. René Clair nu numai că dezmințe cu hotărâre această teză, dar ne și descompune, demonstrându-ne că el, regizorul care nu lasă nimic la voia întâmplării și își construiește scenariul de fier, a fost aici victima întâmplării și a publicității. Acest titlu se potrivește unei prime versiuni a poveștii noastre, în care intriga se solda cu un deznodământ fericit, deoarece personajele treceau sub tăcere adevăratele lor sentimente. Această intrigă inițială a fost fundamental modificată, dar titlul care fusese anunțat peste tot ca atare, s-a păstrat.

Oricum s-ar explica semnificația titlului, mediul și momentul în care este plasată acțiunea nu lasă nici o îndoială asupra intențiilor regizorului. Chiar dacă nașterea industriei cinematografice nu este subiectul comediei sale, ci numai un fundal, felul în care evocă acele vremuri ne îndreptățește să considerăm **Tăcerea e de aur** printre cele mai importante filme despre lumea filmului.

Sîntem în 1906, anul în care scenaristul Feuillade devine regizor, anul în care un actor încă necunoscut, pe nume Max Linder, se remarcă în filmul **Debutul unui patinator**, iar alt scenarist, Emile Cohl, se pregătește să folosească descoperirea filmării imagini cu imagine pentru a deveni unul dintre marii pionieri ai animației mondiale. Dar pe lângă aceste nume de primă mărime, deasupra cărora trona fără îndoială cel al lui Méliès, deja celebru, existau o serie de mici fabricanți care turnau un film într-o după-amiază pentru a-l prezenta apoi în cinematografele de bîlci. Ei se numeau în realitate Nonguet, Heuze, Gaston Velle sau Emile Chautard, iar în filmul lui Clair — pur și simplu domnul Emile (alias Maurice Chevalier).

Domnul Emile, bărbat chipeș și fermecător la cei patruzeci de ani și pe deasupra regizor și producător, este îndrăgostit (firește) de tinăra protagonistă a filmelor sale. Dar domnul Emile are un rival în persoana tinărilor său asistent care reușește să-și înfrîngă timiditatea și să cucerească inima fetei.

Această tramă simplă și naivă, inspirată potrivit declarațiilor autorului din «Școala femeilor» de Molière, capătă un farmec deosebit în contextul începuturilor cinematografului. «Acest fundal — consideră Jean Mitry — constituie un fel de documentar amuzant și pitoresc. Prin aparență sa desuetă, el



Vieți particulare pentru toată lumea (B.B. în momentul ei de adevăr cinematografic)

contribuie nu numai la crearea unui climat psihologic al dramei, ci reprezintă și un contrapunct permanent al intrigii amoroase, avînd ca apogeu scena dramei orientale în care, în fața aparatului de filmat, Jacques și Madeleine fac pe îndrăgostiții, adică tocmai ceea ce sînt în realitate».

Sclava iubirii

Titl. Orig.: Raba Liubvi. **Regia:** Nikita Mikhalkov. **Prod.** URSS — 1975.

O mină dusă patetic la inimă... Un genunchi pus implorator în pămînt... O lacrimă ștearsă, semnificativ în colțul ochiului... O îmbrățișare prelungită, extatic, dincolo de limitele firescului.

Întregul arsenal de gestică extravagantă, hiperbolică și desuetă a filmului mut, în care cuvîntul imprimat pe insert este rar și scurt, iar pantomima îl înlocuiește pe mai tot parcursul bobinelor. Așa arată filmul **Sclava iubirii** (datat 1917) din interiorul filmului **Sclava iubirii** (datat 1975). Vedeta lor feminină este una și aceeași: tinăra, vaporosă și evanescentă, pe care mulțimea cinea-fililor o adulează pe stradă și pe care regizorul de film mut o cultivă în studioul de un primitivism îndușător. Ca majoritatea starurilor de atunci (și nu numai de atunci), fata pare trăi o viață identică pe peliculă și în afara ei. O viață artificială, la fel de luxoasă și de falsă ca și petalele de mătase ale florilor artificiale cu care se împodobește, nu numai în fața aparatului de luat vederi, ci și în existența ei «civilă». O viață în care se respiră o atmosferă caldută, învăluitoare și cu ușor iz de mușcal, ca într-o seră.

Dar iată că Viața (cu V mare)

sparge geamurile serei și aerul aspru și tare al Petrogradului insursecțional năvălește peste răsădurile plantelor de celuid, răscolindu-le, învîlmășindu-le și risipindu-le în patru vînturi. Meschinul scenariu al dramoletei mute este pulverizat de mărșetul scenariu al dramei vorbite, cîntate, strigate și cu adevărat trăite a revoluției ruse din octombrie 1917. Unii colegi ai tinerei vedete își pierd rostul, capul, rațiunea de existență sau toate trei la un loc. Alții găsesc în gigantica încreștare și un rost și o rațiune de existență, ambele majore, chiar cu riscul să-și piardă capul în sensul cel mai propriu al cuvîntului. În rîndul acestora din urmă intră și tinăra vedetă, mai bine-zis ex-vedeta filmului mut rămas fără inevitabilul și dulceagului său happy-end. Fosta pseudo-sclavă a pseudo-iubirii pentru un vechi partener — junele prim pomădat și vanitos — se consacră, cu trup și suflet, autenticei dragoste pentru oamenii cei nenumărați și necunoscuți, care fac revoluția. O mutație care face din eroina ușor ridicolă a filmului — 1917, o eroină profund zguduitoare a filmului — 1975.

Cîntînd în ploaie

Titl. orig. Singin' in the Rain. **Regia:** Stanley Donen și Gene Kelly. **Prod.** S.U.A., 1951

4 februarie 1928 — premiera new-yorkeză a filmului **Cîntărețul de jazz** de Alan Crosland marchează data de naștere oficială a cinematografului sonor. Apariția sonorului a revoluționat pe toate planurile viața cele de a 7-a arte. Unii regizori și teoreticieni l-au presimțit, prooro-

cit și acceptat cu brațele deschise elaborând adevărate manifeste (Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Grigori Aleksandrov) sau instrucțiuni de folosire (Bela Balász). Alții nu l-au dorit, l-au privit vreme îndelungată cu reticență și chiar și după ce l-au tolerat, au jinduit după frumoasele vremuri de altădată (Charles Chaplin, Rudolf Arnhem). Unele mari case producătoare cu situații financiare precare au văzut în sonor un mijloc de redresare, altele mici, care nu și-au putut permite să investească pentru a-și schimba aparatura, au trebuit să-și închidă porțile. Unele vedete, care nu s-au putut adapta noului stil de joc sau al căror glas zgîria urechile spectatorilor, au fost obligate să părăsească ecranul. În locul lor au apărut altele mai puțin grandilocvente, mai firești, mai cinematografice în înțelesul de azi al cuvîntului. S-au născut genuri cinematografice noi (filmul muzical), iar altele

au fost în evident avantaj (filmul de groază și suspens). S-au creat profesii noi: compozitori de muzică de film, ingineri de sunet, etc.

Despre toate aceste schimbări, adesea dramatice, ne vorbește în cheie comică, filmul lui Gene Kelly și Stanley Donen: «Cîntînd în ploaie» e probabil cel mai bine realizat musical cinematografic din punct de vedere profesional — apreciază criticul Barry Day, operă a unei echipe experimentate, alcătuită din indivizi dotați cu talente complementare... O reușită, de asemenea, pe planul pastiișei ironice, concepută și interpretată de oameni care cunosc și iubesc filmul».

Cîntînd în ploaie este, însă, mai mult decît un musical și mai mult decît o pastiișă. E o satiră a Hollywoodului, domeniu în care succesele autentice se numără pe degetele unei singure mîini. Poate din cauza miopiei cu care plămuitorii de vise se vîd pe ei înșiși. Poate din cauza

excesului lor de timiditate. Sau a excesului lor de aroganță. Ori, poate, pentru că e teribil de greu să exagerezi o exagerare, așa cum e Hollywoodul. Oricum ar fi, acolo unde alții au capotat lamentabil, **Cîntînd în ploaie** a izbutit cu brio. Nimic nu lipsește parodiei — nici grandoarea ridicolă a serilor de premieră, nici falsitatea amorozo-eroică a platourilor, nici micile, marile și mediocrele pasiuni din cuprinsul studiourilor. Nu lipsesc nici măcar caricaturile — sau dacă vrei șarjele amicale — făcute unor figuri de proavă ale corabiei hollywoodiene: Douglas Fairbanks, John Gilbert, Busby Berkeley, Louise Brooks, etc.

Viata particulară

Titl. orig. Vie privée. Regia: Louis Malle. Prod. Franța-Italia, 1961

La începutul anilor '60, Brigitte Bardot, femeia-copil, femeia-păpușă, femeia-femeie, sex-simbolul epocii noastre, se afla în culmea gloriei. O glorie cucerită relativ repede și ușor, în nici zece ani și în unsprezece filme, dintre care cîteva prezențe nesemnificative, un film-rampă de lansare (**Și dumnezeu a creat femeia**), o comedie în care dovedește că nu are doar sex-appeal, ci și umor (**Babette pleacă la război**) și un film serios (**Adevărul**). O glorie cucerită greu, sub focurile încrucișate ale producătorilor și ziariștilor, ale regizorilor și vinătorilor de autografe, sub amenințarea permanentă a nevrozei și ținînd piept tentației sinuciderii.

Semifiguranta din **Marile nevrose**, cvasiadolescenta cu obraji bucălați și priviri inocente, care se mărta cu un regizor necunoscut dar ambițios, tînăra femeie și aspirantă la titlul de star care își infoia jupoanele pe Croazeta de la Cannes, în speranța că va fi remarcată, avea să ajungă actrița numărul 1 a Franței, cea care timp de cîteva ani va aduce țării sale mai mulți bani decît uzinele Renault. Desigur, la acest miracol au contribuit calitățile ei înnăscute, a contribuit Vadim care a desăvîrșit ceea ce concepute natura, a mai pus umărul și șansa, dar a fost și meritul publicității. Ce puteau însă aduce nou paginile lucioase ale revistelor cu fotografiile lor 18/24? Acest Moloh nesătul care este publicitatea, avea nevoie și de la B.B. de lucruri senzaționale: o căsătorie, două, trei, un proces sau mai multe intentate ziariștilor indiscreți care o pozează goală la Saint Tropez, nenumărate aventuri amoroase, o tentativă de sinucidere.

Încercînd «să radiografeze fenomenul Bardot», Louis Malle parcurge principalele etape ale creării unei vedete, proces care înseamnă transformarea vieții particulare în viață publică. Ca o ucenică vrăjitoare, Brigitte Bardot, cea din realitate și cea din film, dezvăluie niște forte pe care apoi nu le mai poate stăpîni, forțe absolut necesare pen-

Și pe vremea aceea la Hollywood stelele erau mai degrabă comete (Judy Garland — James Mason în *S-a născut o stea*)



tru propulsarea ei la rangul de vedetă, dar în același timp generatoare de nevroze, iar manifestările acestor nevroze nu fac decât să-i sporească popularitatea, deci să alimenteze forțele despre care vorbeam. O soluție, pentru a opri rostogolirea acestui bulgăre de zăpadă, care crește vertiginos, este sinuciderea. Unele vedete au încercat să o aplice (B.B., Martine Carol), altele au reușit (Jean Harlow, Marilyn Monroe). O alta ar fi retragerea în plină glorie care, așa cum a dovedit-o Greta Garbo, echivalează tot cu o sinucidere. Iar a treia este trecerea timpului care, cu uluitoarea sa forță centrifugă, împinge vedetele spre marginea conului de lumină al reflectoarelor și apoi, dincolo de ea, în întunericul uitării, dându-le, în sfârșit, dreptul la o viață particulară.

În filmul său, Malle s-a oprit doar la prima dintre soluțiile enumerate. În realitate, Brigitte Bardot a ales-o pe cea de a treia.

Fată în față

Titl. orig. The Bad and the Beautiful. Regia: Vincente Minnelli. S.U.A. — 1952

La data premierei, critica aprecia că **Fată în față** este «cel mai revelator film despre viața hollywoodiană realizat pînă acum, care prezintă lumea filmului așa cum se vede ea însăși».

Această poveste despre un producător genial dar fără scrupule, care își trădează rînd pe rînd colaboratorii după ce i-a folosit dar i-a și propulsat pe treptele cele mai înalte ale celebrității, are un model real — viața și activitatea lui David O. Selznick. Să nu uităm însă că Selznick a fost un producător hollywoodian tipic, semănînd în multe privințe cu rivalul său Irving Thalberg (dovadă: apropierea făcute între filmul lui Minnelli și romanul lui Scott Fitzgerald, «Ultimul magnat») și cu mulți alți producători, pentru care cuvîntul magic era succesul.

În majoritatea cazurilor emigrant sau fiu de emigrant, producătorul american este marcat de această dublă insecuritate care îl handicapează și totodată îl îmbolește să speculeze orice șansă de parvenire. Samuel Goldwyn, Carl Laemmle, Louis B. Mayer, Jesse I. Lasky, Adolph Zukor, Irving Thalberg, David O. Selznick sînt nume chemate parcă să ilustreze mitul reușitei americane, al ascensiunii vertiginose, al metamorfozării vînzătorului ambulant în miliardar. Rețeta infailibilă, dar deloc facilă este: muncă-șansă-inventivitate-spirit de aventură-lipsă de scrupule.

Acestui cocktail — arată Minnelli în filmul său — îi datorăm marile reușite ale industriei hollywoodiene. El, producătorul, este păpușarul care mînuiește marionetele numite scenarist, regizor, actor. El este semizeul care împarte succesul și fața de care slujitorii lui nu



Între vis... și realitatea platourilor.
un film psihologic cu... *O fată fermecătoare* (Margareta Pislaru)

trec un amestec de ură și dragoste, de recunoștință și resentiment, de admirație și dispreț. El este tiranul cărui i se permite totul și cărui nu i se refuză nimic, pentru că în felul lui este irezistibil.

Așa se face că, în finalul filmului **Fată în față**, cele trei creații ale demiurgului — actrița, scenaristul și regizorul — nu vor respinge propunerea unei noi colaborări cu cel care le-a demolat sufletul, dar le-a clădit gloria. Realizat în 1952, filmul lui Minnelli ilustrează, de fapt, o situație care nu mai avea să dureze multă vreme. Dacă deceniile trei, patru și cinci au cunoscut supremația producătorului, începînd cu anii '50, tot mai mulți regizori și actori devin propriii lor producători. În marile magnate de altădată se retrag ca niște pachidermi bătrîni să moară în liniște, fără a fi reușit să-și consume rentele. Înlocuitorii lor sînt alergători de cursă scurtă după o îmbogățire rapidă. Este o realitate pe care o oglîndește și Minnelli în cel de-al doilea film al său despre propria lume: **Două săptămîni într-un alt oraș**. De data aceasta, în prim plan, se află conflictul dintre regizor și actorul cu veleități de regizor. Nu discutăm aici valoarea acestui de-al doilea film, cu mult inferior primului. Remarcăm numai dorința autorului de a stabili o anumită continuitate între cele două pelicule, autocitîndu-se. În întunericul sălii de proiecție, regizorul și actorul vizio-

nează unul dintre succesele lor de altădată, care este tocmai **Fată în față**. Actorul se revede, cu zece ani mai tînăr, în rolul producătorului. Regizorul e conștient că se află la sfîrșitul, lipsit de glorie, al unei mari cariere. Remarcabil simț autocritic din partea lui Minnelli.

Cea mai frumoasă

Titl. orig.: Bellissima. Regia: Luchino Visconti. Prod. italiană, 1951.

— Care spectator nu a fost termat de mîrșoara simpatică a unei Shirley Temple sau de cea obraznică a unei Tatum O'Neal? Cîte mame nu și-au visat copilele în locul lor? Dar cîte știu ce se ascunde în spațiile acestor zîmbete fericite, cum se realizează acest firesc, această naturalețe uluitoare? Cîte știu că acești copii minune sînt, de fapt, niște mici animale dresate?

«Noi, regizorii — spunea Visconti — sîntem toți niște șarlatani. Vîrm în capul mamelor și fetitelor tot felul de iluzii. Luăm oamenii de pe stradă ca să facem din ei vedete. Vîndem un elixir de dragoste care nu este decât un vin ca oricare altul». Un vin care îmbată pentru o noapte, dînd iluzia fericirii, trezirea din beție fiind teribil de dură. Această idee este cu atît mai evidentă în filmul lui Visconti, cu cît el nu se

oprește asupra anturajului vedetelor elegante și înconjurate de admiratori, nici asupra muncii regizorilor, care se luptă să-și impună viziunea creatoare. Unghiul din care privește el lumea filmului nu are nimic strălucitor, nici eroic. Regizorul apare în ipostaza profesionistului, angajat într-o operație de rutină (selecția viitorilor interpreți, probe, etc.), iar în jurul lui mișună armata micilor meseriași, care trudesc greu și anonim. Ei sînt calea de acces a Maddalenei Ceconi în universul care i se pare atât de minunat și de inaccesibil. Cît de urîtă și de ternă trebuie să fie existența acestei femei dacă, pătrunzînd pe ușa din dos a cinematografului, i se pare că a intrat într-un adevărat Eden pentru care merită să lupte pînă la epuizare?! Este o încercare disperată de a substitui realității ficțiunea, adică o alienare cu alta. Și cum ea nu mai poate fi subiectul acestei mutații, încearcă să o trăiască prin copil, o fetiță mai degrabă urîcică, netaalentată și timidă, într-un cuvînt incapabilă să se lase dresată. Sîntem foarte departe de acele producții hollywoodine în care micuța candidată la celebritate intră cu aplomb pe platou, fermecînd asistența prin dezinvoltura ei și în care regizorul este un adevărat părinte prevenitor și tandru. Nici zîmbete, nici aplauze, nici buchete de flori, ci numai lacrimi — lacrimile fetiței care abia înțelege ce i se întîmplă, lacrimile mamei pentru care și ultimul basm (Inventat pentru uzul oamenilor mari) s-a dovedit o minciună.

S-a născut o stea

Titl. orig. *A. Star Is Born*. Regia: George Cukor. Prod. S.U.A. — 1954

Cine a botezat vedetele stari, adică stele, s-a gîndit numai la strălucirea lor. Dacă s-ar fi gîndit și la efemeritatea lor, le-ar fi spus, poate, comete. Pentru a dăinui cît mai mult pe firmamentul cinematografului, ele trebuie să-și demonstreze în flece clipă luminozitatea pe care o armată de producători, regizori, critici, spectatori, fiecare cu luxmetrul lui, o măsoară pentru a alcătui clasele. În această cursă a succesului, puțini sînt cei care ajung la capăt. Unii sînt eliminați pe neașteptate, alții se autoelimină prin drog, alcool, sinucidere.

Este cazul lui Judy Garland. La numai 26 de ani, după ce a fost copilul teribil al Hollywoodului, după ce a devenit vedeta No. 1 a muzicii americane, cade pradă unei grave depresii nervoase. Producătorii încep să o ocolească, regizorii să o înlocuiască. În 1950, studioul Metro Goldwyn Mayer îi anulează contractul. Timp de șase ani nu joacă în nici un film. Nevroza i se accentuează, încearcă să se sinucidă. Impresarul Sydney Luft îi oferă șansa reabilitării, supunînd-o unui regim drastic de dezintoxicare și finanțînd un film special pentru ea. Acest film se intitulează *S-a născut o stea* și este un remake după pelicula cu același nume realizată în 1937 de William Wellman, cu Janet Gaynor și Fredric March în rolurile principale. Deși este povestea

unui actor alcoolic, analogia cu drama personală a lui Judy Garland a fost evidentă pentru toată lumea.

Un film cu o față fermecătoare

Scenariul: Radu Cosașu. Regia: Lucian Bratu. Prod. România, 1966

Există și filme al căror subiect se înrudește destul de strîns cu tema dosarului nostru, deși nu vorbesc decît tangențial despre lumea cinematografului și în principal despre felul cum și-o imaginează cei din afara lui, încercînd deocamdată să o imite naiv.

În cazul de față, «outsider»-a se numește Ruxandra Vanu și este o proaspătă absolventă de liceu cu veleități de actriță. Despre ce înseamnă să fi actor de cinema, Ruxy (Margareta Pîslaru) știe prea puțin, în schimb cunoaște perfect portretul actriței în versiunea magazinelor ilustrate. Ruxy se piaptănă ca Anna Karina din perioada noului val francez, se trîntește pe sofa cu părul răsfirat ca Mireille Darc, are înclinații narcisiste de parcă ar fi Barbra Streisand despre care gurile rele spun că filmează scenele de dragoste privindu-se în oglindă, are capricii și nervi că doar mai toate actrițele care se respectă fac din cînd în cînd o criză de nervi, schimbă admiratorii că doar și Liz Taylor...

Și astfel, privind-o pe superficiala Ruxy, care se învîrte mai mult prin medii paracinematografice, cinefilul «cultivat» cu «Ciné-revue» își

Filmul de montaj, prilej al cinematografului de a-și face «autobiografia» (Dem Rădulescu, Coca Andronescu și Nae Roman în *Expresul de Buftea*)



Imaginează o adevărată paradă a vedetelor.

Înșușindu-și doar forma și neglijând conținutul, demersurile Ruxandrei sînt sortite eșecului. Este drama personajului nostru din filmul scris de Radu Cossașu și regizat de Lucian Bratu. Ea e de fapt inversul situației din filmul *Inceputul* de Gleb Panfilov, în care o fată deloc fermecătoare în aparență, șleampătă, cu picioare groase și gingii proeminente, este luminată din interior de flacăra artei autentice.

Acesta este unul dintre miracolele cinematografului care poate face dintr-o urtă o fată fermecătoare (vezi Rita Tushingam, Liza Minnelli sau Inna Ciurikova), demonstrînd că între farmecul cotidian și cel de pe ecran nu există întotdeauna legătură.

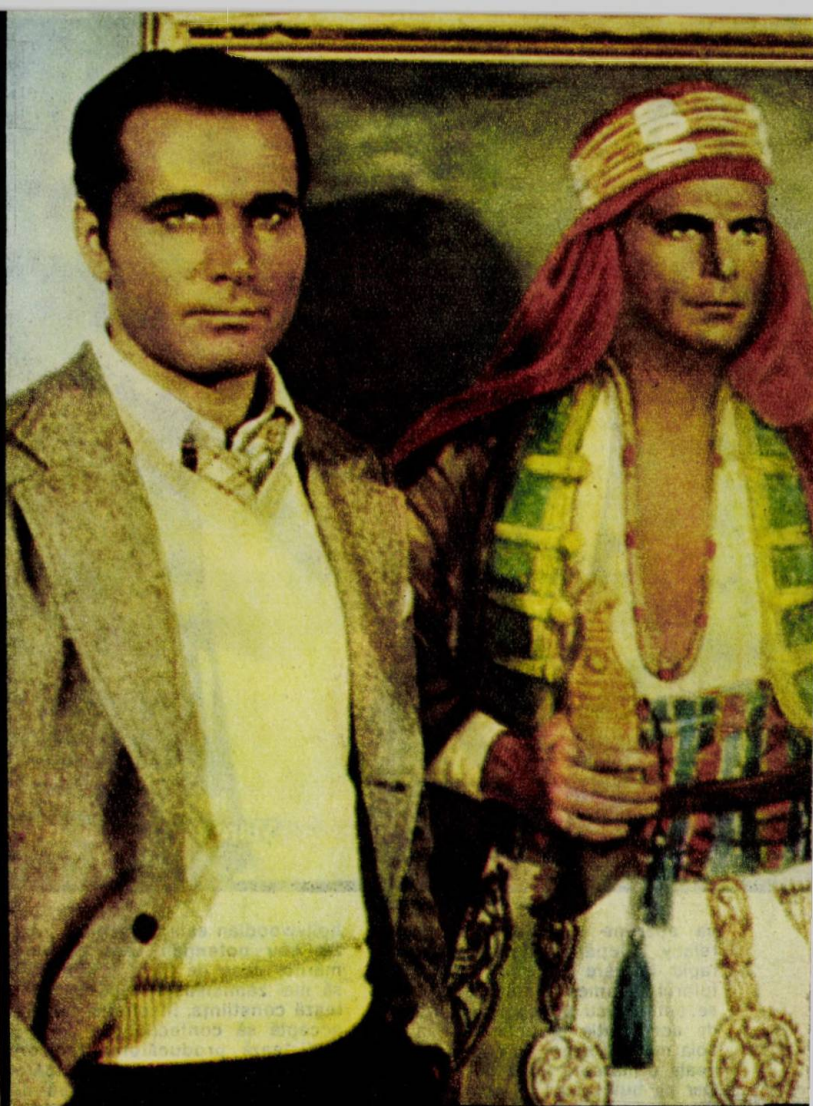
Valentino

Titl. orig. Valentina. Regia: Ken Russell. Prod. Marea Britanie, 1977

La 23 august 1926, Rudolfo Pietro Filiberto Guglielmi, cunoscut sub pseudonimul de Rudolph Valentino, murea la numai 31 de ani, într-un spital din New York în urma unei peritonite.

Scritorul John Dos Passos zugrăvește astfel funeraliile celei mai mari vedete mondiale a anilor '20: «În timp ce zăcea expus în sicriu acoperit cu un văl aurit, afară pe străzi se îmbulzeau zeci de mii de bărbați, femei și copii. Căii poliției au călcat sute dintre ei în picioare. Sub ploaia copleșitoare, poliștii au pierdut controlul. Mulțimea înghesuită a dat năvală sub matracele agenților și sub copitele calilor. Capela a fost luată cu asalt, bărbați și femei s-au bătut pentru o floare, pentru o bucată de tapet, pentru un ciob de geam. Trupurile oamenilor au prefăcut vitrinele în tîndări. Automobilele parcate au fost răsturnate și sfărîmate. Cînd în cele din urmă, după repetate șarje, poliția călare a evacuat mulțimea de pe Broadway unde circulația a fost întreruptă timp de două ore, s-au strîns douăzeci și opt de pantofi disperați, un camion cu umbrele, hîrtii, pălării, mînci smulse. Toate ambulanțele din această parte a orașului erau ocupate cu transportarea femeilor leșinate, a fetelor călcate în picioare. Epilepticii au făcut accese. Poliștii au cules mici grupuri de copii abandonati.»

Inceputul filmului lui Ken Russell pare un decupaj fidel al acestui text. Nu numai că faptele sînt identice, nu numai amănuntele sînt aceleași, dar și tonul se aseamănă. Ceea ce la Dos Passos are aerul a fi un reportaj de la fața locului, la Russell seamănă cu un documentar în sepiă realizat din imagini prînse pe viu. Abia, cînd aparatul se apropie de ușa capelei și culorile invadează treptat ecranul, ne dăm seama că totul nu a fost decît ficțiune. Începe filmul propriu-zis. Începe cal-



O altă variantă a vieții lui Valentino, care nu reușește — nici ea — să descifreze taina «Șeicului» (Franco Nero)

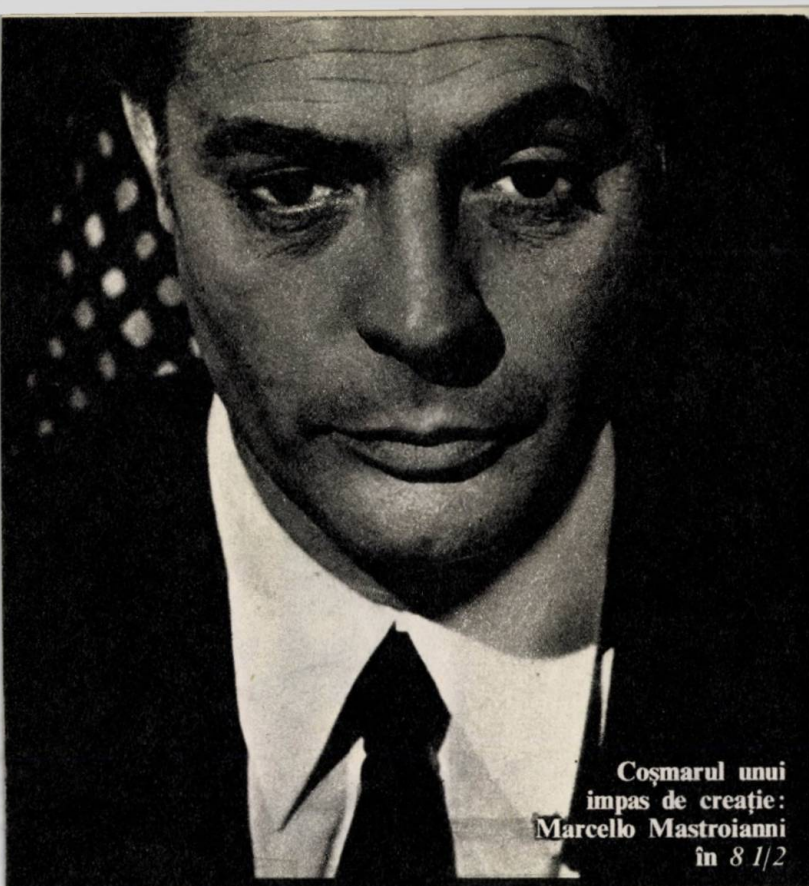
varul unui om obișnuit a cărui vocație era să cultive portocale, dar în al cărui destin stătea scris să devină starul Americii, Idolul femeilor, simbolul virilității. Ken Russell urmărește acest calvar reconstituindu-l din amintirile celor care l-au cunoscut îndeaproape pe Valentino, scenarista June Mathis, actrița Alla Nazimova, pictorița de costume Natasha Rambova.

Bulevardul amurgului

Titl. orig. Sunset Boulevard. Regia: Billy Wilder. Prod. S.U.A. — 1950

Sunset Boulevard înseamnă Bulevardul Apusului de soare sau al apusului, pur și simplu. Iar în filmul lui Billy Wilder înseamnă mai degrabă Bulevardul apusului de stea. De stea cinematografică, bineînțeles,

căci Sunset Boulevard unește marea metropolă a Pacificului, Los Angeles, cu celebra ei suburbie, Hollywoodul. Producător în masă de vișuri proiectabile pe pînza ecranului, Hollywoodul produce într-o măsură destul de mare și altfel de vise, care seamănă mai curînd cu coșmarurile. Cu asemenea vise, mai periculoase decît hașiișul, s-a hrănit o carieră întreagă, fosta vedetă de pe Sunset Boulevard, căreia Gloria Swanson îi împrumută întregul său chip și o mare parte din propria sa identitate. Instalată, cîndva, în sunetul trîmbițelor publicitare, pe tronul de regină a ecranului, divinizată cîndva de milioane și milioane de spectatori, tratată cîndva cu slugărie deferentă de producători și regizori, actrița nu este (nu a fost niciodată) conștientă că acest cînd-



**Coșmarul unui
impas de creație:
Marcello Mastroianni
în 8 1/2**

va aparține trecutului. Un trecut relativ îndepărtat, datorită ritmului rapid în care Chronos își toarce fuioara în lumea filmului, unde totul se petrece cu un coeficient ridicat de accelerație și unde gloriile de abia mai ieri seară au chiar în dimineața următoare un iz de mucegai. Dar pe bulevardul lui soare-apune, Steaua-apune se consideră încă la zenitul ei. Iluziile îi sînt activ și morbid întreținute de cel care i-a fost soț-regizor și care i-a devenit acum valet-sofer. Iluziile îi sînt pasiv și compătimitor întreținute de cel care i-au fost regizori, nu-i vor mai fi niciodată, dar o lasă să creadă că abia așteaptă să-i fie. Și, în sfîrșit, iluziile îi sînt laș și interesat întreținute de fostul-viitor scenarist, care i-a devenit amant.

Pe banda rulantă, unde se asamblează miralele, «made in Hollywood», unul din miturile cele mai curent oferite pieței este cel conform căruia Stelei i se permite orice. Inclusiv — sau în primul rînd — o viață sentimentală extrem de caleidoscopică, un număr incalculabil de adoratori, unii acceptați, alții respinși. Nimic mai firesc decît ca atunci cînd mulțimea adoratorilor spontani se răstește pînă la dispariție, Steaua să aibă dreptul de a-și cumpăra unul. Și nimic mai firesc ca alegerea să se facă printre cei predispuși prin definiție, la negoț cu propria lor persoană. Aici, locul mitului diafan îl ia realitatea concretă și dură: cine nu știe că scenaristul

hollywoodian este un scriitor (realizat sau potențial) care se vinde marilor case de filme și renunțînd să mai zămislească ceea ce îi dictează conștiința, inspirația, talentul, acceptă să confecționeze ceea ce îi dictează producătorul, regizorul sau vedeta? Dar o dată cumpărat, pe piața hollywoodiană cîineva devine ceva. Un obiect care, atunci cînd încetează să mai fie util, se aruncă la lada de gunoi. În cazul de față omul-obiect încetează să mai fie util proprietarei sale din clipa cînd se vrea iarăși numai om. Veleitate prohibită printr-un mijloc radical și definitiv — asasinarea. Vedeta comite gestul fără a-i acorda nici o importanță și se afundă și mai adînc în apele visului ei perpetuu.

Expresul de Buftea

Regia: Haralambie Boros. Prod. România, 1979

Drame, comedii, musicaluri, biografice, documentare sau pelicule de montaj, varietatea de gen a filmelor despre film este foarte mare. Fiecare cu specificul lui, fiecare cu hazul lui, fiecare cu rostul lui. Și rostul filmelor-antologie este de a face bilanțuri: bilanțul unei cariere de star încheiată tragic (Marilyn), al unei jumătăți de veac din activitatea studioului Metro Goldwyn Mayer (A fost odată un Holly-

wood) sau al unui gen cum ar fi comedia românească (Expresul de Buftea). Dar numitorul lor comun îl constituie **nostalgia**. Ce tineri erau! Ce tineri eram! Pe vremea cînd în **Scrisoarea pierdută** jucau marii maeștri ai Naționalului, pe vremea cînd Toma Caragiu apărea în **Politică și delicatețe**, pe vremea cînd Dem Rădulescu nu avea păr alb și Sebastian Papaiani nu avea riduri... pe vremea cînd...

Rupte din contextul lor, imaginile nu mai contribuie la crearea unei iluzii, nu ne mai prind în mrejele ficțiunii, ci ne invită la distanțare (o distanțare plină de afecțiune, desigur) și, dobîndind mai multă perspectivă, ne determină să vedem realitatea din spatele ficțiunii: adică tocmai lumea creatorilor de film. Uneori această lume este prezentă ca atare în secvențele de legătură, unde, aparînd cu înfățișarea ei de azi, oferă cel mai proaspăt termen de comparație și declanșează nostalgia despre care vorbeam.

Și de data aceasta filmele despre film funcționează ca o oglindă, o oglindă fermecată în care s-au imprimat pentru totdeauna imagini de acum, mulți, mulți ani.

Labirint

Titl. orig. Labirintus. Regia: Andras Kovács. Prod. Ungaria, 1976

Tot «prîtocind» filmele despre lumea filmului, descoperim apropieri, asemănări, influențe care creează adevărate pelicule perechi. Nu este vorba neapărat de împrumuturi conștiente sau voite, ci de anumite predilecții tematice și afinități temperamentale. De pildă, privind înfricoșătoarea decădere a fostei vedete din **Ce s-a întîmplat cu Baby Jane?** și mai ales acel final în care cinematograful generează nebunie, iar nebunia se crede cinematograful, nu putem să nu ne gîndim la **Bulevardul amurgului**. După cum 8 1/2 și **Totul de vînzare** sînt pereche prin incursiunea — fantastă la Fellini, dramatică la Wajda — în universul interior al regizorului surprins într-un moment de criză. Prin demontarea complicatului mecanism al procesului de creație al unui film, **Labirint** se înrudește cu **Noaptea americană**. «Personajul principal al filmului meu — declară András Kovács — este un regizor. La un moment dat, turnarea filmului său se oprește și regizorul constată cu surprindere că cel din jurul său (actori, scenarist, monteuză) văd cu totul altfel situația de bază a filmului. Fiecare dintre opinii este adevărată numai în parte, iar cei care le emit interpretează diferit intențiile regizorului. Important în această discuție este că poziția fiecăruia are profunde implicații sociale, ideologice și morale». Ideea acestui film i-a fost sugerată regizorului maghiar de o întîmplare identică petrecută cu puțin timp în urmă, pe cînd turna **Cu ochii legați**.

«Prietenii mei cu care am idei, gusturi și concepții de viață comune au judecat complet diferit de mine personajul principal, un profesor din timpul contrarevoluției din august 1919. Din această experiență s-a născut **Labirintul**». Este un film cu titlu metaforic, semnificând situația unui regizor cărui se oferă dintr-o dată mai multe căi, dintre care doar una este bună, numai ea îl va conduce spre ieșirea din impasul în care se află. Pe lângă acest aspect, să-i spunem filosofic, al adevărurilor numai aparent multiple, interesul filmului rezidă (și aici apare asemănarea cu **Noaptea americană**) în îmbinarea diverselor planuri ale acțiunii: conflictul filmului în curs de turnare, raporturile profesionale dintre membrii echipei de filmare, raporturile sentimentale, problemele personale din prezent și unele întâmplări din trecut care le condiționează comportamentul una dintre ele. Expresie concretă a acestor planuri, decorul din decor sugerează imaginea labirintului. Îmbinare de frescă și artificial, în funcție de unghiul din care se filmează, decorul creează senzația de capcană. O capcană pentru regizorul care, în final, se plimbă în cerc sub lumina proiectoarelor, în timp ce un alt cerc se strânge din ce în ce mai tare în jurul său: este echipa de filmare. Imaginea pare a sugera că ieșirea va fi găsită nu de unul singur, ci de solidaritatea tuturor.

8 1/2

Titl. orig.: *Otto e mezzo*. Regia: Federico Fellini. Prod.: Italia — 1962

Privind confesiunile lui Fellini, Wajda, Kovács, Truffaut, ajungem la concluzia că principala caracteristică a condiției regizorului este însingurarea. Situație paradoxală pentru un creator a cărui activitate este obligatoriu colectivă și a cărui artă prinde viață numai prin și pentru ceilalți. Spre deosebire de pictor care se poate izola în atelierul său sau spre deosebire de poet care își poate înclina versurile în sertarul mesei sale de scris, regizorul de film este obligat să muncească în echipă, produsul său fiind destinat consumului imediat, atât din cauza unei anumite perisabilități de diverse ordine, cât și din pricina costurilor de producție ridicate care se cer imediat recuperate. Deci, în aparență, nimic mai opus singurătății. Și totuși... În **Noaptea americană** Truffaut-Ferrand este singurul personaj care nu-și permite să aibă o idilă pasageră sau o dragoste durabilă, fiind prea acaparat de film, e singurul care este blutuit și în vis de obsesii cinematografice, care își păstrează echilibrul și calmul pentru a compensa dezechilibrul și agitația celor din jur. Inevitabil, această singularizare îl însingurează. În acest sens, aparatul de auzit nu este numai o trimitere la realitate, dar și un simbol. În **Totul de vânzare**, Andrzej (Lapicki-Wajda) se aseamănă cu un entomolog care studiază vietățile (actorii) aflate în puterea sa.

Ceea ce în aceste filme reprezintă numai o sugestie sau o temă pentru altele, în 8 1/2 devine **substanță** însăși a filmului. Singurătatea în doi sau în mai mulți atinge aici pa-

roxismul. Obsedat de amintiri din copilărie pe care nimeni nu i le poate împărtăși, chinuit de aspirația spre perfecțiune pe care nimeni (nici măcar Claudia) nu i-o poate satisface, sfîșiat între dorințele sufletului și cele ale trupului, obligat să trăiască într-o lume zgometoasă și acapatoare din care nimeni nu-l poate smulge, Guido este iremediabil singur. Cu cât se vorbește și se forfotește mai mult în jurul său, cu atât izolarea lui este mai mare. De fapt, nici la Guido, nici la ceilalți eroi-regizori pe care i-am amintit (poate cu excepția celui din **Labirint**), singurătatea nu este o povară. Capacitatea de a sta de vorbă cu tine însuși, de a fi altfel decât ceilalți și în felul acesta de a-i domina, de a avea o lume proprie, compensează din plin aparentele neajunsuri ale singurătății pe care, de altfel, Guido o caută. Corespondentul aparatului de auzit al lui Truffaut sînt în 8 1/2 ochelarii pe care Mastroianni îi împinge din cînd în cînd cu un gest ușor pe virful nasului. Este semnul trecerii din cotidian în imaginar, din banal în fantezie, în lumea unde puritatea ia chipul Claudiei Cardinale, unde femeile sînt ținute cu biciul și criticii condamnați la spînzurătoare. Este lumea interioară a magicianului Fellini.

Noaptea americană

Titl. orig.: *La nuit américaine*. Regia: François Truffaut. Prod.: Franța — 1972

Noaptea americană sau filmul unui film numit Truffaut (Jacqueline Bisset și Jean Pierre Léaud)



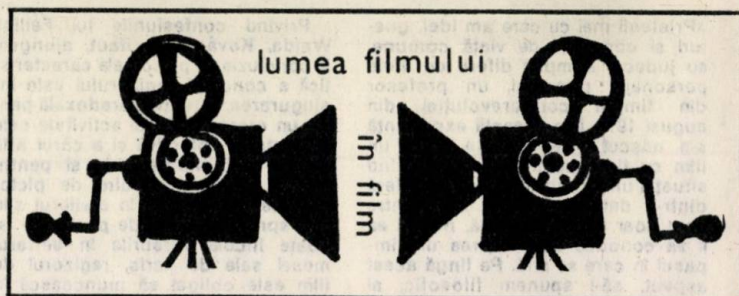
Un regizor (François Truffaut) care a fost actor în numeroase filme de ale sale și ale altora, joacă rolul unui regizor (Ferrand) pe cale să realizeze un film cu o distribuție internațională. O actriță americană (Jacqueline Bisset) care a apărut în numeroase pelicule europene, interpretează rolul unei actrițe americane (Julie Baker), chemată în Franța ca să fie protagonista unei melodrame. Actorul preferat al lui Truffaut, un fel de alter ego al său (Jean Pierre Léaud) joacă rolul actorului preferat al lui Ferrand (Alphonse), distribuit în ultimul film al acestuia ca partener al lui Julie... Poate că raportul dintre cele trei dimensiuni — realitatea ca atare, realitatea din film și filmul din film — nu a fost niciodată mai strâns. În primul rând, pentru că nici Wajda, nici Kovács, nici Fellini nu apăreau ca regizori al filmului din film. Apoi pentru că nici **Totul de vânzare**, nici **Labirint**, nici **8 1/2** nu urmăreau întregul proces al realizării unui film punând în permanență în paralel ficțiunea realității cu ficțiunea ficțiunii, ambele avându-și sorgintea în realitate (cel mai apropiat din acest punct de vedere rămâne totuși **Labirint**). Și, în sfârșit, pentru că în niciunul dintre ele, granițele dintre cele trei domenii nu sînt atât de labile. Regizorul Ferrand poartă haina de piele a regizorului Truffaut, are dificultăți cu auzul, ca și el, și aceleași preferințe cinematografice. Jacqueline Bisset-Julie Baker (a se observa «coincidența» inițialelor) și Pamela pot fi ușor confundate, avînd aceeași îmbrăcăminte, pieptănătură, gesturi. Același lucru este valabil și pentru Jean-Pierre-Léaud-Alphonse. Jean Pierre Aumont-Alexandre, Valentina Cortese-Severine.

Datorită acestui fapt, trecerile de la secvențele filmului din film la cele ale filmului se fac pe nesimțite, în general printr-un travelling-înapoi care lărgeste unghiul descoperind «culisele». Este un mod de a vizualiza una dintre convingerile lui Truffaut, și anume că cinematograful «filtrează viața».

Cristina CORCIOVESCU



7 arte sau cum s-a născut cinematograful în viziunea lui Gopo



Refuzul alienării

Totul de vânzare



mar.

În Wajda dormita de mult o idee: condiția actorului care se livrează publicului «cu tot ceea ce are, cu întreg bagajul său personal» (spune regizorul). «Stop cadrul» negostorului oriental se suprapune și titlul filmului pare să fie găsit: **Totul de vânzare**.

Un mesaj primit din partea mare-lui său prieten, Zbigniew Cybulski — cu care nu mai lucrase de câțiva ani — mesaj transmis printr-un amic, «spune-i că odată o să i se facă dor de mine» îl tulbură. Aflat la Londra, Wajda încearcă să-l convingă pe dramaturgul Mercier să scrie un scenariu personal despre existența unui actor de excepție, care, fără să spună nimănui nimic, într-o bună zi își ia lumea în cap. Rolul trebuie să fie interpretat de Cybulski. Cînd se punea la cale acest proiect, Zbyszek, era mort de 24 de ore... De fapt, filmul **Totul de vânzare** începuse. Născută dintr-o remușcare, creația lui Wajda nu uită vechea imagine a «omului cu tarabă», devenind, filmată, o răvășitoare meditație despre unicitatea personalității umane, despre imposibilitatea înlocuirii ei și demersul alienant al oricărei tentative de substituție. Deși o lume întreagă a spectacolului invadează «platoul» din film (în afara actorilor întâlnim cunoscuți pictori și cîntăreți de jazz varșovieni), **Totul de vânzare** nu devine, nici o clipă, ceea ce se cheamă «un film în film».

«Filmul» din film este mereu amînat, atîta timp cît interpretul principal a dispărut misterios — vor spune unii, tragic — va spune societatea. În locul «filmului» din film se adună, sub ochii noștri, precum cioburile unei oglinzi, mărturiile despre cel plecat: îi plăcea să stea de vorbă

cu oamenii, îi plăcea să meargă colo, dincolo. Nimic esențial. «Fiecare moare cu adevărul său», spune Malraux. Și cu misterul său. Și totuși, filmul trebuie să se facă, pentru că vine viața cu explicația ei, «viața merge înainte». Dar se poate înlocui un alt om fără ca delicatul echilibru dintre autenticitate și mimarea ei să nu fie zdruncinat, aruncă filmul întrebarea în plin «joc al căutării»? Un actor care venea din urmă și îl iubea din umbră pe cel plecat (puta, în semn de atașament, chiar cîteva din însemnele lui, un veston și o gamelă) își transferă rolul. Același rol pe care îl va juca altfel, cu totul altfel, din imposibilitatea de a reface gesturile altuia, din teama de a nu i se reproșa «imitația», dar, mai ales, din refuzul disperat al alienării. «Eu nu vreau să semăn cu el», tipă Daniel Olbrychski și «din acest moment, începe, practic, «filmul din film». Olbrychski joacă scotînd la «vînzare» arsenalul lui de mijloace, refăcîndu-le pe ale celui alt. O viață este unică și irepetabilă. În măsura în care actoria este viață, să-i lăsăm dreptul de a avea propriile ei rădăcini.

Într-o magnifică scenă, ce aminteste știința finalurilor lui Wajda, tinărul actor zburchind printre caili liberi, se ia la întrecere cu el, într-o prelungită clipă a victoriei asupra lui însuși, a biruinței, a bucuriei de a fi rămas el însuși, în ultimă instanță — a libertății. Da, «totul este de vânzare» pare să spună filmul, strîngîndu-și semnificațiile împrăstiate pe parcursul călătoriei, numai că acest «tot» îl hotărîm noi, nu altcineva. Cuvine-i-se omului libertatea de a vinde cît și ce anume vrea.

Pornind de la condiția actorului, Wajda o însumează condiției individului și, desigur, lărgirea albiei nu este întîmplătoare, interferența artei și a existenței, ca motiv de meditație, nefiind străină de gîndirea unui mare artist. Probabil că acestei obsesii i se datorează, într-un fel, și realizarea, de către elevii lui, constituiți în «Grupul X», a fil-



Protagonistele dramei din viață, protagonistele dramei din film (Beata Tyszkiewicz și Elżbieta Czyżewska, în *Totul de vânzare*)

mului **Probe de filmare** (autori Agnieszka Holland, Pavel Kedziewski, Jerzy Domaradzki, Jacek Zygałło), un fals «film în film» și acesta. «Fals», în sensul că nu anecdotică și nostimada «probelor» primează (precum în mai vechiul scurt-metraj al lui Forman, **Concurs**), ci materia, experiența de viață, mai fragilă ori mai solidificată, din care candidații își extrag improvizațiile. Între primele teste și probele finale, tinerii sînt lăsați «să mai învețe», de fapt să mai trăiască, ceea ce și fac. Vi-sează, observă, se înfruntă fără consecințe, trec pe lângă drame pe care le iau sau nu le iau în seamă. În ziua selecției decisive, unii vor ști să transforme în trăire, să recreeze micul lor univers, «să scoată la vânzare» puținul acumulat, să apropie granițele artei de granițele vieții. Povestile pe care fata le spunea băiatului în «viața de toate zilele» devin în fața aparatului un rol, excelent jucat, dar un rol. Nepregătît, neștiind «ce poate vinde și ce nu», care anume din poveștile fiecăruia poate fi pusă în gura mare și care nu, băiatul se sperie, abdică, fuge. I se părea acolo, în fața camerei, că este furat, deposedat de propriile lui întâmplări, multe, puține, caraghioase, duloase, dar ale lui, imposibile de transferat altuia. Descoperirea i se pare îngrozitoare: filmul se poate hrăni, cu cea mai mare dezinvoltură, din însuși miezul vieții celor care dau o identitate artei.

Neștiind încă să se apere, precum eroul din **Totul de vânzare**, băiatul o ia la sănătoasa, lepădîndu-se de această cludată artă care încearcă, pe furis, să-și aroge drepturile vieții.

La o distanță de 10 ani (atît separă filmul **Totul de vânzare** și **Probe de filmare**) din spatele elevilor săi, Wajda reflectă încă o dată asupra pactului cu arta.

Magda MIHĂILESCU

Nostalgia începuturilor

Acei oameni minunați și aparatele lor de filmat

Construit în jurul unui joc de cuvinte, titlul filmului lui Jiri Mentzel, al acestui frumos film al lui Mentzel, **Bájeckí muzi s klíkou**, s-ar putea traduce și prin **Acei oameni minunați și norocoși**. Cine sînt «norocoșii»? Cei care acum 80 de ani, de bună voie și nesiliți de nimeni, și-au pus în cap să fie «pionierii filmului cehoslovac». Care ar fi norocul lor? Acela de a rezista drumurilor lungi și obositoare, cu lădoaiele pline de bobine și cu buzunarele goale, de a accepta să se uite lumea la ei ca la circari ieșiți la pensie, de a face față neîncrederii și răutăților, ori micilor și nevinovatei sabotaje. Credincios viziunii sale asupra vieții, pe care nu și-o poate imagina decît de la înălțimea zîmbetului ironic-tandru, Mentzel nu-și scutește nici eroli de față de o baie a umorului afectuos; «sacrificiile» pionierilor imbină utilul cu plăcutul într-un doza

fin: un cineast, rubicondul Rudolf Hrušínský acceptă să se însoare cu o văduvă durdulie și, bineînțeles, bogată, care închide ochii în fața cludei meseriei a soțului. Un altul (interpretat de însuși regizorul) se închide în casă tot dezvoltînd și iar dezvoltînd, fără să bage de seamă că, între timp, menajera i-a devenit soție. Și cite și mai cite nu înghit bieții oameni: projectionista asaltată de admiratori, chiar în timpul serviciului, nevoită fiind să răspundă atacurilor irevențioșilor spectatori, părăsește locul și pellicula ia foc. Zîmbetul lui Mentzel pare să ne încredințeze că cinematograful e născut dintr-o stare de grație, bună să biruiască truda și sărăcia. Și, la urma urmei, de ce nu am crede că grația «li vine» mai bine filmului decît încredințarea?

M.M.



Regizorul este un personaj total necunoscut. Necunoscut de cel ce țin un condei în mână și cred că scriu despre cinema. Necunoscut chiar și

de cel care practică regia. Desigur, au existat și vor mai exista regizori geniali. Doar că ei se mulțumesc să facă opere bune și nu-i deranjează deloc faptul că habar n-au în ce constă meseria lor. Și mai ales, în ce diferă ea de cea a multora, a foarte multor colaboratori (adaptatori, actori, monteur, dialoghiști, muzicieni, etc.). De altfel să nu cerem regizorului să fie profesor de estetică. Să-i mulțumim că și dacă a făcut treabă bună. Când se dedă la explicații de acest fel, «teoriile» sale sînt adesea un model de platitudine sau eroare. Totuși, dacă regizorul ar ști mai bine care-i sînt datoritiile de ordin artistic, asta l-ar ajuta mult la găsirea soluțiilor de amănunt în cursul elaborării filmului său. Am zis «sau», căci el, regizorul, este realmente autorul filmului. Într-o privință au dreptate cei care cred că regizorul e singurul autor al filmului, ceilalți nefiind decît personal-ajutător. Asta nu înseamnă că scenariul literar, decupajul, dialogul, montajul nu sînt arte veritabile, dar aceste arte depind direct de regizor. El alege subiectul, tema;

**În acest articol
D.I. Suchianu dorește
să demonstreze că
«cineaștii noștri
pot face filme
care să uimească
toate festivalurile»**

el alege actorii. De el depinde buna calitate artistică a tuturor. O dată aleși toți aceștia, regizorul trebuie să-i coordoneze ca un fel de șef de orchestră. Și încă toate aceste «alegeri» nu sînt decît partea oarecum artizanală a meseriei de regizor. Datoria lui, nu ca organizator, ci ca creator, e alta. Cu totul alta. Și care e așa de importantă, încît, deși născută pe platourile studiourilor, ea devine magna charta tuturor artelor de narație dramatică, a tuturor solurilor de poveste: scrisă, jucată, filmată.

E interesant cum acest cod al cinematografilor s-a născut exact în momentul cînd arta filmului era gata să moară. Ba încă și mai curios: filmul murea tocmai din pricină că

devenise meșteșugărește perfect. Imaginea era așa de reală, de adevărată, încît spectatorul se identifica cu personajul. Și-atunci răsăreau tot soiul de buclucuri: procese de calomnii, condamnări la daune și mai ales boicotarea, necumpărarea filmelor produse de firma vinovată. Atunci patronii au găsit soluția. Poveștile vor fi cît mai nerealistice, interesul filmului constînd în lucrurile cu adevărat «serioase»: săruturi de lung metraj, bătaii sanguinolente, catastrofe, stihii, numere de șantan, exhibiții sportive. Tema, subiectul puteau, ba chiar trebuiau să fie cît mai stupide cu putință. Căci viața reală (ziceau teoreticienii) e ea însăși tot ce poate fi mai absurd. Astfel cinematograful care dispunea de asemenea remarcabile mijloace de artă risca să redevină panoramă de iarmaroc. Atunci s-a lăsat soluția. Atunci s-a născut pentru a doua oară arta filmului. Atunci a re-născut, fără voință, teoria celor două scenarii: unul — oricît de idiot, impus de patron; celălalt — salvator, strecurat de creator, de către cel peste o sută de mari regizori. Soluția calului troian introdus în cetate. Pe deasupra scenariul de subiect, cumpărat și poruncit de patron, regizorul va insinua, ici-colo, un scenariu de temă, compus din scene de un dramatism fascinant, scene-fulger, scene-dinamită, de un ade-

văr și de o frumusețe care-l vor face pe spectator să uite, ba chiar să nici nu observe ineptia poveștii patronale. Astfel se nascu cel de-al doilea scenariu, **scenariul de temă**, adică cele câteva scene-cheie care, în câteva zeci de secunde, evocă întreaga poveste, adică toate **ideile** temei.

Cu timpul, ceea ce fusese un leac disperat, un șiretlic fraudulos, devine cadrul însuși al esteticii cinematografice, ba chiar magna charta a tuturor genurilor de literatură dramatică. Marii regizori au simțit că subiectul este **povestea altora**, povestea celorlalți, istoria nemiloasă a lumii în care trăiesc personajele. Poveste care rareori se potrivește cu interesele, dorințele, năzuințele personajelor. Ba, ceva mai mult: cu **cît subiectul**, povestea externă, este mai coerentă, mai logică, mai solidă, cu atît mai evidentă va apărea ciocnirea cu idealurile intime și înfocate ale personajelor. Adică, coerența subiectului va demonstra mai bine incoerența vieții, absurditatea ei dureroasă. Tocmai din pricina robusteții nemiloase sale logici, ea va apărea personajului ca incoerentă. De aici, o primă regulă pentru regizor. Subiectul să fie cît mai verosimil psihologic, cît mai bine articulat. Să aibă cît mai mult caracterul celui «scenariu de fier», al unui scenariu de beton armat, mecanism de ceasornicărie, a acelei «dramaturgii a lui papa», pe care o zeflemisesc teribilistii avangardelor internaționale. Cele două scenarii diferă profund. Ca **structură**. Subiectul curge ca un rîu, undele se îmbracă fiecare în valul următor. Scenariul de temă, dimpotrivă, nu are structură de fluviu, ci de explozie. O scenă-temă e scurtă ca o detunătură și lungă ca o avalanșă. Puhoi declanșat în mintea spectatorului, potop care cară sute de gînduri în cascadă.

Aici intervine marea datorie de artă a regizorului. El trebuie să îmbine, să căsătorească cele două scenarii; să presare, împroșcă în cursul subiectului, aceste momente de temă, emoție, frumusețe și adevăr. Să articuleze, să îmbrace unul într-altul, să angreneze, să ambreieze cele două povești așa cum se prind dinții și golerile a două pinioane. Acest dublu scenariu are o semnificație dramatică uriașă. Scenariul de subiecte, cum spuneam, **povestea altora**. Pentru personajul dramei, ea apare ca o soartă oarbă tocmai pentru că e poruncită de legile severe ale societății, istoriei, psihologiei colective. Dar în această curgere de hazarduri, povestea aduce cîte o împrejurare care, ca o binefacere, se potrivește perfect cu destinul personajului. În acel moment, eroul nostru, **din personaj cu soartă se prefăce în personaj cu destin**. Un mare regizor a numit acest fenomen «priză de conștiință». Este însă vorba de mult mai mult. Este dramatica ocazie a eroului de a deveni el însuși. De a găsi în lumea exterioară, în lumea oarbilor legi

ale altora, un mijloc de a-și împlini legile idealurilor sale. Cu alte cuvinte, de a-și împlini destinul, vocația, dragul său program de viață. Regizorul, ce-i drept, are la dispoziția lui întreaga literatură universală care-i oferă mii de asemenea momente-dinamită, cînd soarta se prefăce pentru erou în destin. Exemple care îl vor inspira. Exemple pe care el trebuie să le dibuiască, să le aleagă, să le plaseze la loc potrivit în fluxul de evenimente ale poveștii de el aleasă.

Inventator de detalii

În sfîrșit, aceste momente-cheie, el trebuie să le înmulțească. Să inventeze dînsul altele noi. Desigur,



Fellini evită teoriile. El face Film (cu majusculă)

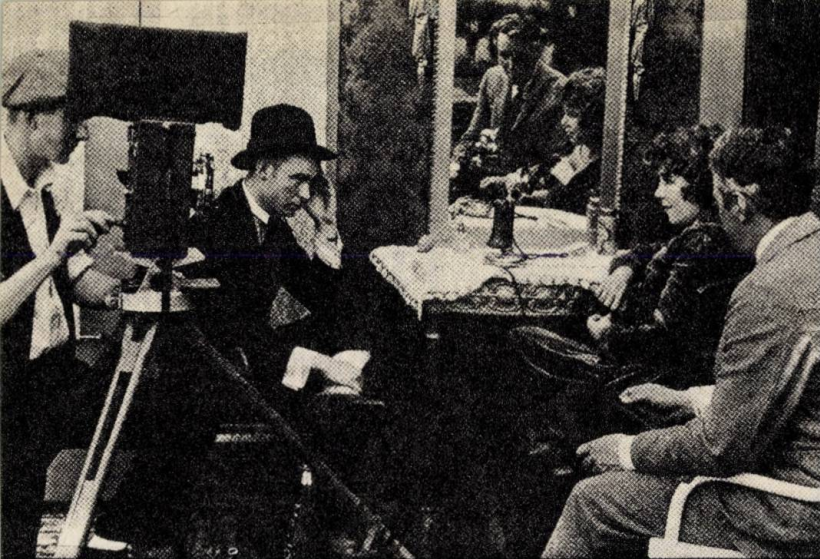
tot din familia celor folosite de marile literaturi, totuși inedite, special de potrivite, de elocvente pentru tema poveștii sale, pentru teorema etică a unei istorii de el istorisită. Inventator de detalii dramatice, asta trebuie să fie un regizor, mai presus de orice. Și magician, capabil să determine ca în 15 secunde scurse pe ecran, să declanșeze în mintea spectatorului mii de gînduri, amintiri, închipuiri, judecăți, ipoteze. Fenomen care are tulburătoare calitate de a fi foarte incoerent și totodată foarte coerent. S-au ridicat ecluzele minții. Am lăsat slobode toate gîndurile. La voia întîmplării. Ca-n vis. Numai că acum știm exact dacă cutare imagine, cutare idee, cutare act se potrivește sau nu se potrivește cu tema generală. Din experiență știu că, la cursurile mele

explicam timp de aproape un sfert de ceas tilcurile miliardare ale cutărui moment de ecran, lung (adică scurt) de numai zece secunde. Dar un sfert de ceas înseamnă vreo două mii de secunde. Raportul, aici, de cauză și efect e deci de 10 la 2 000.

Asemenea momente de vrăjitorie adevărată trebuie să inventeze regizorul. El, personal, pentru a le presăra în povestea filmată. Artă de a **inventă** asemenea scene-cheie, **această artă se învață**. Așa cum pictorul, sculptorul, muzicianul învață să compună opere originale, frecventînd muzee, ascultînd concerte, citind literatură, așa deocamdată, marii regizori din alte țări au învățat acest meșteșug de născocire. Au învățat nu să folosească în filmele lor chei culese din filmele meșterilor. Cunoșcînd mii de bijuterii făcute de alții, regizorul deprinde necunoscutul lor, ca să poată inventa la rîndu-i alte nescămate. Din păcate, muzee de asemenea giuvaere cinematografice nu există nicăieri. Desigur, există cinemateci. Dar ele nu sînt, în același timp, și cursuri de regie, adică lecții în care să se explice timp de un sfert de ceas frumusețea infinită, implicațiile fără număr ale unei scene de un sfert de minut. Asemenea lecții nu numai că nu prea există, dar, acolo unde sînt, ele au fost intens dezaprobatе de fudula gîntă a scriitorilor cinematografici. Aceste regretabile atitudini explică și drama filmului românesc. Cineaștii noștri sînt foarte talentați. Ei pot face filme care să uimească toate festivalurile. **Dar trebuie să-i convințem că pot!** Pentru asta e de ajuns să căutăm, să culegem, pe bază de dovezi, pe bază de fapte de ecran,

Pentru Malvina Urșianu, regia e mai întîi o credință și apoi o profesie





**Regizorul căutător de diamante cinematografice
sau a cădea pe gânduri (artistice) stil 1900**

rilor e vorba de un om care, toată viața lui, o viață de succese, socotise că în tot ce făcuse, avusese dreptate. Iată însă că, deodată, asemenea celui fenomen de supracristalizare de care vorbea Stendhal, își dă brusc, dar sigur seama că, de fapt, nu avusese niciodată dreptate. În ce? În tot. Dar, firește, el nu poate preciza și de aceea întreprinde un pelerinaj la oameni despre care știa că-l dezaprobaseră totdeauna, ba chiar că îl credeau incurabil. Desigur, în conversațiile cu ei, el se va sili să dovedească din nou că a avut și are în continuare dreptate. Dar înfruntările se termină toate, cu o reînnoire a îndoielii. Continuă să știe că nu a avut dreptate niciodată, dar continuă să nu știe sigur de ce. Toate acestea se petrec într-o singură zi. Vizitele le face cu taxiul. Între vizite, conversează cu șoferul. Acesta a simțit că o mare criză de conștiință frământă pe clientul său. Ar vrea să-l ajute. Dar știe că tehnica spovedaniei nu e cea mai bună. Va născoci, instinctiv, alta. Genială.

să dovedim că pot născoci giuvaere ca și colegii lor din alte țări. Ne lipsește acel muzeu cinematografic unde să luăm lecții de la un Ford, De Sica, Truffaut, Bolognini, Hitchcock și mulți alții. Văd că regizorii noștri actuali nu cer asemenea lecții internaționale. Nici nu prea dau pe la cinematecă. Dar regizorii români viitori o cer cu frenezie. Au cerut-o recent, Uniunea Națională a Studenților Români m-a rugat să le fac eu acest muzeu cinematografic, aceste lecții de invenție regizorală, bazate pe miile de invenții ale marilor cineaști.

Se știe că tema tuturor temelor e contrastul, conflictul, dezacordul între omul nou și omul vechi. În fiecare clipă a istoriei universale există, sub o formă sau alta, acest dezacord. Un profund gânditor, criticul Garabet Ibrăileanu, încă din 1926, cînd cinematograful se afla în stare născîndă, spunea așa: «Literatura cea mai înaintată este cea dramatică, fiindcă apariția conflictelor de conștiință înseamnă ciocniri între civilizații și culturi care dispar și altele care se încheagă». Dar tocmai bogăția acestei teme obligă pe dramaturg să aleagă cutare cazuri particulare, cutare fapte concrete și să se ocupe numai de ele. Căci omul nou, știm sigur, că el face cam ceea ce face și omul vechi, numai că-l face **altfel**. Ca și omul vechi, el iubește, urăște, luptă, disprețuiește, călătorește, muncește, se cultivă, rabdă, se abține, învață, regretă, iartă, pedepsește, cedează, se indignează, stimează, glumește, admiră, se miră, se joacă, se înșeală, refuză, îndrăznește, caută... dar toate aceste miile de lucruri pe care le face și omul vechi, el, omul nou, le face **altfel**. Acest «altfel» trebuie să ne mulțumim să-l căutăm în doar cîteva din miile de conduite



George Roy Hill și-a luat o miză dublă: Robert Redford și Paul Newman, și a câștigat partida (*Cacialmaua*)

posibile. Vă dați seama că un cineast sau un romancier trebuie să aleagă. Ii este materialmente imposibil să trateze toate aceste miile de «altfel». Imposibil? Imposibil înseamnă doar ceea ce nu fusese posibil încă.

Antologie românească

Iată deci cum doi cineaști români au rezolvat aparent imposibila problemă. În filmul **Singurătatea flo-**

Va vorbi cu clientul său de una și de alta, tot lucruri generale, cît mai străine de biografia pacientului. În felul acesta sînt înlăturate orgoliul, vanitatea, interesul personal, tot lucruri care falsifică judecata. Așadar, conversații pe probleme strict generale, în care șoferul nostru va arăta interlocutorului său **că se înșeală**. Asta nu-l va ofușca. E doar vorba de lucruri cu totul impersonale. Dar așa, încetul cu încetul, șoferul îl va învăța pe pacient știința de a nu avea dreptate, meseria, grava meserie de a recunoaște



Un regizor pentru care intriga polițistă a fost doar pretextul unor portrete umane foarte originale: Marcus Manole (*Cianura și picătura de ploaie* cu Iurie Darie și Aurel Giurumia)



Personajul care credea că are întotdeauna dreptate. Evident, greșea (*Singurătatea florilor*, cu Radu Beligan și Micaela Caracas)

că nu ai dreptate. Și terapeutica reușește. Filmul e făcut numai din detalii discrete, dar care, fiecare, apăsător, patetic, subliniază lecția de umanitate primită.

Iată acum un caz unde e vorba nu de temă, de subiect, ci de un detaliu de frumusețe și adevăr, care nu numai că rezumă toată povestea, dar o prelungește și dincolo de

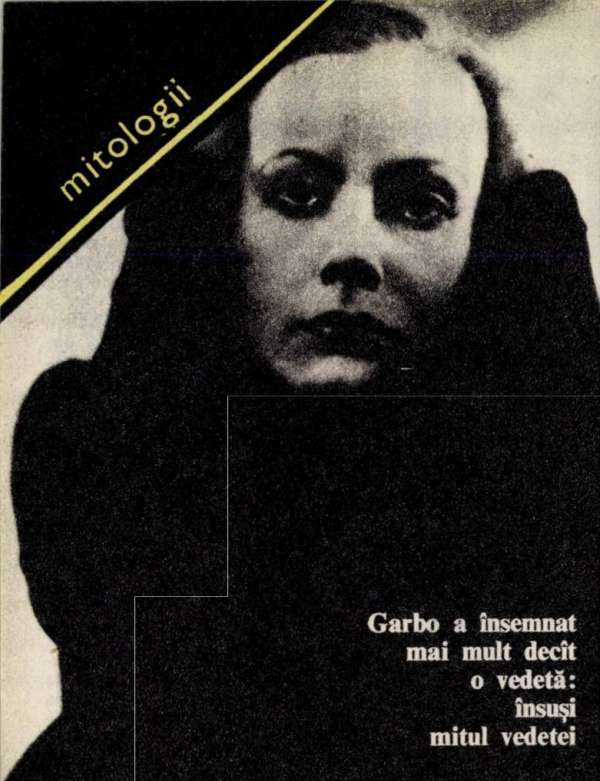
ecran. Este filmul polițist **Cianura și picătura de ploaie**. Un om mai în vârstă e ucis cu cianură. Soția sa, femeie tânără și frumoasă, care tocmai voia să divorțeze, este și ea anchetată. Nu prea des. Așa că despre dînsa nu știm decît că e foarte deșteaptă, foarte sigură de ea, foarte demnă, că e asistentă medicală în spitalul unde flirtează cu medicul și, în sfîrșit, că odinioară visase să urmeze medicina, dar o împiedicase sărăcia. Nu ne putem da seama dacă răspunsurile ei dovedesc dibăcie sau reală nevino-văție. Spre sfîrșitul filmului, vinova-tul mărturisește tot, bagă la apă o multime de oameni, dar despre ne-vasta victimei nu spune nimic. Și deodată bomba. Ea nu știe nimic despre prinderea criminalului. O vedem noaptea, pe malul mării, la o întîlnire secretă cu medicul-șef. Aflăm deci de la început că între ei este un sentiment profund romantic, împărțit. Doctorul e înnebunit de îndoială. Vrea să știe dacă ea are sau nu vreun amestec în moartea soțului. Ea, atunci îi răspunde scurt și sec: «Da, eu l-am otrăvit cu cianură. Și-acum scuză-mă, trebuie să plec, sînt de gardă în noaptea asta!» Spectatorul care cunoaște adevărul, rămîne cu gura căscată. El știe că femeia mințe. Dar de ce? Greșală de decupaj, neglijență re-gizorală să fie? Eroarea era prea grosolană. Ne întrebăm deci din ce în ce mai curioși, mai tulburați, de ce? Și, bineînțeles, aflăm. Adică facem, în sfîrșit, cunoștință cu acea ființă admirabilă pe care nu o cu-noscusem decît superficial. Înțelegem că ea și-o fi zis așa: «Dacă spun că-s nevinovată, el, în dra-gostea lui, se va căzni toată viața să mă creadă. Și chiar dacă va avea cînd și cînd îndoieli, își va zice că am făcut asta din dragoste pentru el. Dar, de milioane de ori omul, mai ales omul delicat și sensibil, are o instinctivă oroare de crimă. Ființa ucigașului îi repugnă organic. Asta-i va sta, pe tot restul vieții, ca un cui în inima lui. Dragostea noastră, așa de mare, de curată, va fi urîțită, mînjită. Nu vreau. Mai bine, cu mîinile mele rup această dragoste, ca să-i păstrez intactă înalta ei puritate...»

Este cel mai sublim sacrificiu. Cel mai sfințitor sfîrșit de poveste. Dar acest sfințitor și catastrofic final se preface, brusc, în cel mai total happy-end. Pentru că a doua zi, și el și ea vor afla adevărul. El o va întreba de ce îl mințise, împo-triva oricărei logici. Ea îi va explica așa cum am explicat și noi. Și amo-ru lor, de la început înalt și frumos, va deveni acum o fericire cum nici un roman, cum nici o dramă nu povestise încă. Acel viraj operat în chiar finalul poveștii este un fapt de estetică unic. Sau (căci nu pu-tem cunoaște tot ce s-a scris) în tot cazul ceva extrem de original.

Asemenea originale frumuseți ar trebui să le ofere regizorul român, din ce în ce mai des spectatorului.

D.I. SUCHIANU

mitologii

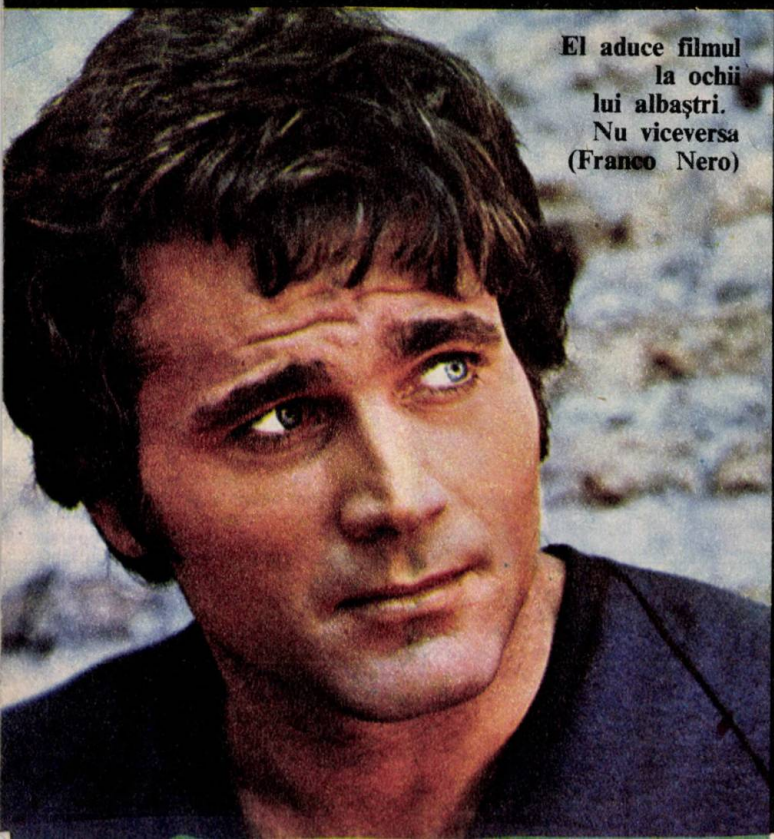


Garbo a însemnat
mai mult decât
o vedetă:
însuși
mitul vedetei

«O vedetă nu este
nici pe departe o actriță
care face cinema.
Ea este o persoană
posedînd un minimum
de talent dramatic,
al cărei obraz exprimă,
simbolizează, încarnează
un instinct colectiv:
Marlene Dietrich
nu este o actriță
ca Sarah Bernhardt,
ea este un mit ca
Phryné...»

«Schiță a unei psihologii
a cinematografului» (1941)
André Malraux

Star și antistar, o



El aduce filmul
la ochii
lui albaștri.
Nu viceversa
(Franco Nero)



«Stele» au existat dintotdeauna. De la începutul cinematografului. Și cam tot pe atunci a apărut star-systemul. Cu vremea, concepția suprarstarului (și asupra sistemului, de altminterea) a evoluat. S-a schimbat plină și conținutul nu numai forma accepției de star. O revistă franceză încearcă (sub semnătura lui Jean Domarchi) un scurt tablou al schimbărilor survenite în ultimele decenii la acest capitol pe care Malraux, cu o formulă succintă, îl numea «Mitologia vedetei».

«Între 1920 și 1960 — vîrsta de aur a marilor companii de la Hollywood — un star se fabrica de la A la Z. Star-systemul era «sistemul de «tehnici» care asigurau fabricarea vedetei. Astăzi un star e rezultatul hazardului (oare? ne întrebăm noi) iar star-systemul devine un sistem de producție dominat de vedetele zilei. Nimic comun, deci, între cinematograful de ieri și cel de azi» (e vorba, evident de producția cinematografică capitalistă).

«Pactul cu diavolul»

Care este rețeta de fabricație numită star-system? — Încearcă au-

torul să descifreze. Se selecționa, de către un talent scout (agent plătit să descopere talente), o persoană (fată sau băiat) având o înfățișare cât mai ieșită din comun, căreia i se oferea un contract de lungă durată, un fel de «pact cu diavolul». Apoi începea operația de prelucrare, persoana trecând printr-un proces menit să ducă la o schimbare radicală de personalitate, căci ea, ca ființă, era doar materia primă a unui viitor mit. Dacă numele nu suna destul de poetic și excepțional, i se schimba numele; dacă era prea grasă sau prea slabă, i se schimba silueta; și tot așa trăsăturile, culoarea părului, mersul, vocea. Astfel ființa excepțională, străină de toți, dar în primul rând de ea însăși, obiectul venerației multimei — star-ul, era creat. Dar oare ce termen se potrivește mai bine acestei absolute pierderi de identitate, decît alienare? Starul epocii hollywoodiene clasice era deci o floare de seră, o creatură sofisticată, un produs «monstruos» al artizanului industrial. Și e oare de mirare că atîția idoli au murit în floarea virstei (asemeni lui Judy Garland, Marilyn Monroe, Jean Harlow), din cauza somniferelor și alcoolului? Dar acesta este reversul medaliei, binecunoscut și mult discutat.

Emanciparea

Cum se petreceau lucrurile ieri.

adică în anii '20, sau chiar '50, care era raportul dintre staruri și magnatii cinematografilor («moguli», cum li se spunea)? Starurile reprezentau un capitol (în sens financiar) al marilor companii, deținute (oarecum ca prizonierii!) și tratabili ca orice capitol. La un moment dat, de exemplu, M.G.M. voia să-i «schimbe» pe Clark Gable și Jean Harlow contra lui Shirley Temple. Dar au fost și cazuri ca cel al lui Chaplin, Fairbanks și Mary Pickford care, formînd United Artists, împreună cu W. Griffith, s-au emancipat de sub jugul marilor societăți și au devenit propriii lor stăpîni. Alții ca Gloria Swanson, Constance Talmadge, Anita Stewart, Corinne Griffith, conducîndu-și propria casă de producție, au prefigurat ceea ce se întîmplă în ziua de azi: controlarea de către actorii a unei părți importante a industriei. Deși nu beneficiau de o independență totală, aveau totuși posibilitatea să-și aleagă singure rolul, partenerul, regizorul, fotografatul și aveau un cuvînt de spus în privința scenariului. Uneori, în spatele numelor lor, se ascundeau magnatii industriei (Norma Talmadge era măritată cu Joseph Schenk care, împreună cu tratele lui, Nicholas, era unul dintre conducătorii M.G.M.-ului, iar casa de producție ce purta numele lui Marion Davis era controlată, de fapt, de William Randolph Hearst, magnatul presei). Cînd o vedetă ajungea la o anumită celebri-

tate, începea să-și permită să se răzvrătească împotriva tiraniei firmelor. O Greta Garbo își permitea să facă grevă luni în șir pentru a obține o mărire de salariu pe care considera că o merită, date fiind profiturile aduse de filmele ei. Astfel starurile deveneau în același timp tirani și sclavi, erau zeli păgîni ai secolului nostru și victimele sale, condiție ce le-a conferit o legendă de care s-au bucurat doar marile personaje ale istoriei.

Vieți particulare pentru toată lumea

Starurile își permiteau orice, în afară de ceea ce e permis oricărui om: o viață fără istorie. Excentricitatea, extravagantele, tot ceea ce nu făceau simplii muritori, erau atribute obligatorii ale condiției de star. Vedeta trebuia să aibă în permanentă material de comentariu cronicilor și, în acest scop, totul era permis, cu condiția să fie ieșit din comun. Starul nu avea voie să se plimbe decît în mașini «create» special (singura concesie făcută democrației, cum spune Scott Fitzgerald «era să se plimbe uneori în Rolls Royce», trebuia să călătorească cu un tren special, să nu îmbrace decît o singură dată un costum de seară, să organizeze sau să participe la serate cît mai străluci-

controversă modernă



Un nectar
și două antistaruri
(Shirley Maclaine și
Vittorio Gassman)

toare și să locuiască în vile adevărate turnuri de fildeș. Din cînd în cînd, trebuia să-și facă apariția în mijlocul multimii, dar avînd grijă să rămînă tot **inaccesibil**.

În acest fel, viața de zi cu zi a idolilor era regizată cu cel puțin

într-un accident spectaculos, în plină tinerete, asemeni Carolei Lombard sau Jeanei Harlow, iată o nouă sursă de venituri prin reeditarea filmelor lor.

Dar toate astea au fost odată ca în povești...

**Cu recuzita
star-ului,
dar într-o nouă
concepție
(Irina Miroșnicenko)**



la fel de multă grijă ca filmele lor, căci nici o mișcare nu era permisă fără acordul companiei. Chiar și în viața lor intimă, în legăturile lor amoroase, hotărîtor era avizul companiei, veșnic grijulie cu imaginea și comentariile presei despre «angajații» săi. Căci succesul comercial al filmelor și, implicit, profiturile firmei, depindeau de publicitatea făcută vedetelor. Iar dacă acestea aveau tericita idee de a muri într-un mod cît mai ieșit din comun, eventual

Mai există și azi noțiunile de star și star-system, numai că, formîndu-se aceleași, s-a schimbat conținutul. Unii chiar contestă calitatea de star a celor cărora li se acordă în ziua de azi (din anii '60 încoace) acest titlu.

Antistar-ul

În concepția lui François Truffaut, de exemplu, fetele de pe ecran tre-

buie să semene cît mai mult cu fetele întîlnite pe stradă. Unde e vremea cînd femeia-star era întruchiparea femeii fatale, înălțată pe piedestal și înaccesibilă? În ciuda sumelor mirobolante cu care e plătită, o Barbra Streisand suportă cu greu comparația cu Carole Lombard, Katharine Hepburn, Heddy Lamar sau Ginger Rogers. Nici în ce privește bărbatii lucrurile nu stau altfel, căci dacă Clark Gable, William Powell, Robert Taylor și Cary Grant intru-neau toate calitățile de star în concepția anilor de aur ai Hollywoodului, nu se poate spune același lucru despre Steve Mc Queen, Sean Connery sau Richard Burton care, cu toate excentricitățile lor, sînt lipsiți de «sublimul» emanat de predecesorii lor. Este adevărat că actorul-star de azi a cîștigat în inteligență, dar îi lipsește valoarea simbolică, calitatea de arhetip. Robert Redford sau Paul Newman sînt incontestabil mai dotați intelectual decît Rudolph Valentino, dar nu vor reuși niciodată să atingă calitatea de simbol a celui ce a fost «Latin Lover»-ul.

Dar, dacă li se poate contesta calitatea de star, luînd ca punct de referință conceptul de star, așa cum s-a format el încă de pe vremea filmului mut, acest titlu nu li se poate refuza total, căci s-a produs o răsturnare a sensului cuvintelor star și star-system.

O dată cu prăbușirea sistemului clasic de producție hollywoodiană, datorat evoluției mijloacelor, de mass-media și concurenței mult mai largi, a apărut nevoia unui star de altă factură.

Din anii '50 încoace, starurile s-au străduit să fie cît mai middleclass (clasă de mijloc), să pară cît mai simple și mai nesofisticate. Azi, este de bon-ton ca vedetele să umble în jeans și cu maiou, să-și facă cumpărăturile la super-magazin și să dea în reviste rețete culinare.

Sclavii de ieri sînt tiranii de astăzi, căci acum starul își dictează condițiile, în jurul lui se construiește filmul. Nu numai că starurile au un cuvînt greu de spus în privința scenariului, a distribuției, dar uneori își realizează singure filmele. Se întîmplă ca vedeta să hotărască din ce unghi să fie filmată și nu regizorul. Ca să nu mai vorbim de onorariile unui star de azi. A trecut vremea cînd Greta Garbo făcea grevă pentru o mărire de salariu, fiindcă azi producătorii sînt gata să le dea oricît vedetelor doar pentru a le avea în filmele lor.

Poate că e exagerat să tim de părerea fostelor staruri (Fred Astaire, Gene Kelly, David Niven și Mae West), după care Hollywoodul a murit. Dar că el și-a pierdut strălucirea de altădată, e incontestabil. Întrebarea este: dacă această pierdere reprezintă într-adevar o pierdere? Mai mult: dacă nu cumva pierderea de fapt nu reprezintă un cîștig de luciditate. Deci de inteligență.

*Traducere și adaptare de
Adriana GLIGA*



din unghiul
producătorului

**Este filmul artă
sau industrie?
Vă întreb eu pe
dumneavoastră!**

Industrie?

**Una din cele mai mari:
a treia în S.U.A.
după electronică
și tehnică spațială.**

Artă?

**Cu siguranță, devreme
ce nu fabrică serii,
ci unicate.**

Industrie?

**Evident, de vreme
ce implică
nici mai mult,
nici mai puțin
de 275 profesii
specializate.**

Artă? Bineînțeles,
**de vreme ce
produsul finit
creează emoții.
Așadar, ce este
filmul?**



Ciudată îngemănare de termeni ce se resping, aparent, reciproc: arta-impalpabilă, emoțională, creatoare de valori estetice; industria — concretă, riguroasă, producătoare de bunuri materiale. Filmul pare a fi și una și alta. Iată o temă riscantă și dificilă. Riscantă, pentru că, deși s-a scris mult, părerile sînt împărțite. A emite un punct de vedere (de concluzii nici nu poate fi vorba) este dificil, de-a dreptul periculos. Înclini balanța ușor spre studiou, și creatorii te acuză de gîndire unilaterală, tehnocratică. Explici economiștilor că industria filmului este alterată de «poezie», și-ți vor reproșa «atitudinea de visător». Într-un domeniu în care se cer reglementări stricte, măsurate în bani și în centi-

metru, gram, secundă. Și, culmea culmii, peste toate acestea, discuția se complică și mai virtuos, cu cât se constată că, în ultima vreme, unii artiști au prins gustul «industriei» și «fabricanții» se cel al artei. De aid incolo, Dumnezeu cu mila.

Este cinematograful o artă? Este, din moment ce structurile sale expresive alcătuiesc un limbaj specific, care realizează o comunicare între creator și cel ce receptează opera de artă. Că e a șaptea sau a opta e mai puțin important, deși D.I. Suchianu este supărat foc pe Ricciotto Canudo de a fi incurcat scoteala atunci când a numărat artele pe degete.

Este filmul o industrie? Este, dacă ne gândim la cele 3 000 de filme ce se produc anual în lume, într-un complicat sistem de organizare și finanțare, ce presupune mari studii, aparatură sofisticată și tehnologii de vîrf, specialiști din aproape toate domeniile și o vastă rețea de distribuție cu sute de mii săli de cinema. Înainte de cel de-al doilea război mondial, Hollywoodul reprezenta ca pondere cea de a doua industrie națională a Statelor Unite și numai televiziunea i-a redus din importanță, plasînd-o astăzi în urma electronicii și tehnicii spațiale.

Judecând pe bucăți, combinația artă-industrie apare simplă, tranșantă. La interferență, însă, dintre artă și industrie, filmul rămîne o necunoscută. Cel puțin pentru subsemnatul. Să luăm creatorul de film, artistul autentic, și să-i analizăm «condiția». Vă propun această formulă, deoarece am impresia că între condiția regizorului-creator și statutul filmului-opera de artă se află o relație directă. Pentru prima oară în istorie, actul de creație este constrîns de rigorile tehnicii, organizării și gestiunii. În toate celelalte arte există întotdeauna între creator și materia pe care trebuie să o modeleze, să o transfigureze ori să o folosească ca simplu suport, o distanță foarte scurtă, o dominare indiscutabilă a primului, față de cea de a doua: hirtie, pînză, marmură; și cu cît dificultățile de a edita o carte, a expune o pînză sau o sculptură sînt mai numeroase, cu atît mai edificatoare sînt exemplele, cînd structurile administrative și financiare au înăbușit creația însăși.

În cinematografie se începe cu sfîrșit. Filmul trebuie prezentat nu pe criterii estetice, ci pentru a-și recupera costurile. Investițiile sînt mari și nimeni nu-și poate permite luxul de a lăsa confirmarea vocației și valorii artistului pe seama posterității. Van Gogh a putut fi Van Gogh fără a vinde un singur tablou. Acționarii de la Warner Bros n-au răbdare și timp să aștepte verdictul timpului în ce-l privește pe Richard Donner, după ce au investit în filmul **Superman** rotunda sumă de 40 milioane de dolari. Regizorul de film este condamnat la succes într-un impuls comercial. Creatorii au învățat și asta și mulți dintre ei

fac calcule mai abilitate decît economiștii. George Lukas, după răsunătorul succes cu **Războiul stelelor**, își drămuiește arta și procentele cu 20th Century Fox semnînd contracte în funcție de box-office. Așa s-a născut creatorul-economist. Una la mină.

Legătura regizorului cu cadrul și actorii se face prin intermediul unei echipe numeroase de colaboratori. Cu alte cuvinte, distanța dintre «creator și materie» s-a difuzat și mărit. Scenaristul a scris scenariul, producătorul l-a cumpărat, scenograful desenează decorurile și se ocupă de construirea lor, pictorul de costume face costume, recuziterul are grijă de recuzită, operatorul de lumină, cameramanul de mișcare, etc., etc. Bine, dar ce face regizorul? Tamar Lane, critic de cinema din Hollywood-ul de altă dată, scria: «Cînd totul e gata, vine, se așază pe scaunul regizoral, apucă megafonul și dirijează. De obicei, habar n-are ce înseamnă așezarea luminii, un unghi de filmare, un efect. El se mulțumește să citească cu glas tare actorilor scenariul dinainte decupat, iar aceștia interpretează cum le vine, în timp ce operatorul filmează cum se pricepe. Și totuși, cînd filmul va fi gata, dacă a ieșit prost, toată vina va cădea asupra colaboratorilor, iar dacă împlîntor e bun, laudele vor fi rezervate regizorului atît de fericit servit de împejurări». Doi la mină.

Creație în vîzul public

Din toată această povestioară răutăcioasă (Tamar Lane era binecunoscut pentru rechizitoriile sale antiregizorale) se desprinde totuși o constatare: regizorul de film, creatorul principal, iese din solitudinea tradițională și devine un fel de coordonator. E greu de priceput cum creația, acel act tainic, misterios, intim, se poate face. În vîzul public, călare pe macara și cu porta-voce la

gură. Așa s-a născut creatorul-organizator. Se pare că această importantă schimbare de condiție a artistului este în legătură cu însăși evoluția societății moderne industrializate. Înaintea cinematografului, exemplul cel mai evident de acțiune artistică colectivă apăruse la începutul erei industriale odată cu marile orchestre simfonice din jurul anului 1800. În mod paradoxal, cu cît industria evolua spre specializare și fragmentare, cu atît munca în echipă era mai necesară. Orchestra simfonică, spune undeva Marshall McLuhan, s-a transformat într-una din principalele expresii ale puterii izvorite dintr-un efort coordonat asemănător, iar creația executanților individuali s-a pierdut în simfonie la fel ca și în industrie. Fortînd deci nota, s-ar putea afirma că autorul principal al operei de artă în cinematografie este un creator-coordonator, care își pune amprenta personalității pe o activitate artistică colectivă. Trei la mină.

Veți spune că același lucru se petrece în teatru, intrat de secole în galeria artelor recunoscute. Da și nu, pentru că a apărut un element nou, cu totul nou, propriu unei arte noi, creată de o lume nouă, lumea secolului XX, o lume a concretului și a mecanizării: aparatul de filmat. Creierul și inima creatorului de timp, gîndirea, imaginația, intuiția, pînă la urmă talentul său sînt subordonate unei mașinării ce înregistrează fidel realitatea, concretul. Un singur pas și un reputat istoric de film lansează ideea că arta regizorului de film este arta unui creator cu inteligență mecanică, cinematograful răspunzînd necesității noastre de concret și dînd imaginii fotografice o asemănare tot mai pronunțată cu realitatea. Patru la mină.

Prea reală pentru Julieta

Este desigur o speculație, dar o speculație ce ascunde și un dram



de adevăr. Când filmul se compară cu teatrul are trac, așa cum arta fotografică se simte jenată în prezența picturii. Fiindcă spune G. Bernard Shaw: «Să luăm exemplul unui pictor academic obișnuit. El își procură un model drăguț, pune o rochie pe ea, o pictează cât se poate de bine, îi dă numele de Julieta, adaugă dedesubt un vers potrivit din Shakespeare și expune tabloul la galerie. Tabloul este admirat fără rezerve. Fotografii o găsește pe aceeași față drăguță, o îmbracă, o fotografiază și îi dă numele de Julieta. Însă ceva nu este în regulă; ea rămâne totuși domnișoara Wilkins, modelul. Rămîne prea reală ca să fie Julieta».

Realismul imaginii fixate pe peliculă prin mijloace mecanice (realismul filmului este cu totul altceva) a fost, este și va rămîne coșmarul creatorului din cinematografie. Nui de mirare că, exagerînd această latură a filmului, se mai fac auzite voci, care contestă artistului și cinematograful aspirația spre artă consacrată.

Ajungem astfel la cea de a doua față a filmului; tocmai acest realism al imaginii în mișcare, obținut cu mijloace mecanice, a făcut din cinematograf o industrie. Când Georges Méliès s-a hotărît în 1897 să cheltuiască 80 000 franci aur, pentru a-și construi un studiu în frumoasa sa proprietate din Montreuil, la porțile Parisului, el a pus, fără să vrea, bazele viitoarei industrii de film.

Marile cetăți ale filmului, studiourile uriașe de astăzi ce se întind pe kilometri pătrați, stau la baza unei industrii aureolate de mitul legendei. Pentru vizitatorul neavizat și într-o enumerare caragială, un studiu ar fi: platouri, pompi, proiectoare, vedete, dubluri de vedete, electricieni, mașiniști, aparate de filmat, travelling, clini, macarale, decoruri, papagali, microfoane, soldați în armură, magnetofone, tipete, contabili, clachete, anchete, secretare de

platou, machiori, farseuri, peruchieri bărbi, coafeze, mustăți, magnetoscoape, ecrane tv., copii, transfoatoare, obiective, distribuții neobiective, platforme cu reflectoare, pasarele, pășarele, costume, actrițe fără costume, figurație, agitație, săli de proiectie, mese de montaj, monteuză bandă de magnetofon, cîntăreț afon, săli de postsincron, voci răgușite, voci imitate, săli de zgomote, zgomotiști, duș cu efectul de ploaie, instalații de mixaj, săli de concerte, menuețe, orchestre simfonice, dirijori pletosi, țambal, țimbal, microfonisti, microbiști, ingineri de sunet, ochiade fără sunet, tapiteri, butafori, profitori, trucaie, machete, bazin cu valuri, vapoare, sirene, instalații de vînt, cai pur singe, gura cască, cascadori, artificieri, explozii fotogenice, cinemobile, caractere mobile, secunzi, asistenți scunzi, peliculă fotosensibilă, directori insensibili, mobilă stil, film fără stil, stucatură, impostură, mașini de dezvoltat, negativ rebutat, instalații electronice de etalonat, fotografii, figurante fotografiate, curent de înaltă tensiune, interpretări de joasă tensiune, croitori, cizmari, curelari, programatori pe calculator, străzi de oraș, cetăți medievale, centrale termice, instalații frigorifice, crisper la rece, înjurături la cald, mașini de epocă, tunuri, ghiulele, mașini de copiat, secvențe copiate, etc., etc., etc.

Lăsînd gluma la o parte, industria aceasta, în care domnește atmosfera ireală de vrajă și dezordine, este în realitate o treabă serioasă, în care s-au investit sume fabuloase, tehnologii de ultimă oră, organizare de ceasornic și cu sistem economic implacabil. Hollywoodul cu cele 275 profesii legate de producția de film rămîne un exemplu în acest sens. Industria hollywoodiană a fost dintotdeauna considerată de cineastii europeni o mașină bine unsă, care funcționează fără întrerupere pe bandă, la randament maxim și cu profiri importante.

Conservele și unicatul

Fiecare studiu din categoria «Marilor» de tipul MGM, Columbia, Universal, Paramount, Fox consideră ca fiind o datorie de onoare aceea de a avea la dispoziție echipament de prim ordin și un detașament de tehnicieni de înaltă calificare în diferite specialități. Și fie că emblema este un leu furios care rage sub inscripția latină «Ars gratia artis» sau un vîr de munte înconjurat de stele, genericul este marca de calitate a studiului. Cea mai mare parte a filmelor este așa cum este, produs de serie destinat «consumului» marelui public, cutii de conserve frumos ambalate, cum se exprimă cu amărăciune regizorul Fred Zinnemann.

Chiar așa fiind, industria filmului este într-adevăr o industrie în accepțiunea curentă a noțiunii? Numai în parte. Imaginați-vă că de mîine (pentru a ne păstra la logica lui Zinnemann), colegii și vecinii noștri de la fabrica de conserve din Buftea ar fi obligați să facă în așa fel încît benzile rulante să-și amestece produsele după «o fantezie neprogramată»: ardei umpluți amestecați ca din întîmplare cu fasole cu costiță, bulion de roși, castraveți murati. Vă dăm toate asigurările că de a doua zi fabrica ar trosni din toate încheieturile cu aceeași organizare, cu aceeași tehnologie, aceleași instalații, aceeași bandă transportoare de casulat cutiile. Elementul nou, intervenit, este caracterul de unicat al fiecărui produs, dublat de factorul subiectiv care este determinant. Bucătarul fiecărui sortiment are «personalitate» și schimbă rețetărilor pe criterii ofectiv-intelectuale, laborantul stă cu ochii la manometrul fierbătorului, dar cu gîndul la «Premia» unde are angajament în schimbul de seară, ca să nu mai vorbim de climatul general în care toată lumea se pricepe să dea sfaturi în virtutea faptului că toți avem stomac și tub digestiv.

Ce fel de industrie este aceea, se întreabă Lewis Milestone, cînd încăpătînarea, tipicaria și capriciile lui Marlon Brando au adus studiului o pierdere de aproape 6 milioane de dolari și luni întregi de lucru suplimentar? Marilyn Monroe a fost considerată o victimă a Hollywoodului. Poate a fost așa; totuși faptele rămîn fapte. Contractul vedetei a fost reziliat abia după ce Marilyn Monroe a venit la filmare numai de cinci ori în șase săptămîni la *Something's got to give* (Ceva trebuie dat), film neterminat de altfel, aducînd studioul în pragul falimentului. Exemplele pot curge cu nemiluita la toate eşaloanele de creație și pentru fiecare compartiment de lucru.

Și atunci, este filmul artă și industrie? Vă întreb eu pe dumneavoastră.

Constantin PIVNICERU

Arta de a dirija
o industrie a butaforiei
a început
cu Nașterea unei națiuni.
Dar n-a sfîrșit odată
cu această Cleopatră





*Cronica anilor de foc
sau lungul drum
al cîştigării independenței
Algerului
(Marele Premiu la
Cannes, 1975)*

**Filmul
afro-
asiatic**

De la exotism la realism



Oricît zel ar depune cineva în dorința de a cunoaște producția cinematografică a unui an, încercarea nu ar fi posibilă. Ipotețic cinemafilul, presupunînd că ar putea cu ajutorul unei Samanthe să învingă toate dificultățile timpului și spațiului, ar trebui să vadă cca 9 filme pe zi (după un calcul elementar: 3 000 de filme cîte se fac aproximativ într-un an în lume împărțit la 365 zile...). Fără întreruperi duminicale. Un joc utopic, desigur, care dovedește, dacă mai era nevoie, necesitatea festivalurilor, târgurilor sau a altor tipuri de întâlniri cinematografice care oferă eșantioane ale calității fiecărei cinematografii naționale. Dar și aceste întâlniri ale filmului s-au înmulțit într-atîta, încît nici anticul Hermes nu ar putea în goana sa să ajungă de la unul la altul. Ideea festivalurilor cinematografice s-a născut tot pe vechiul continent, și filmul american, cu toată gloria lui de necontestat, a rîvnit la laurii de la Cannes sau de la Veneția. Tot Europa deține și azi recordul numeric al festivalurilor, găzduind (dacă ne referim

doar la întîlnirile dedicate filmului de ficțiune și doar la cele importante) nu mai puțin de 40. În timp ce în Asia, Australia, Africa și America de Sud se organizează doar 12 festivaluri, iar în Statele Unite și Canada 10. Un total de 60 de festivaluri care ar trebui însă triplat, dacă ar trebui luate în considerație întîlnirile cinematografice naționale și pe cele dedicate filmului documentar, de animație, etc. Oricum, chiar și din acest reper statistic se vede dominația a ceea ce s-a numit «Clubul festivalurilor europene», întrucît cu greu și abia într-un tirziu ele au făcut loc pe prestigioasele lor ecrane producțiilor tinerelor cinematografii și în special a acelor din «lumea a treia». O dată bariera festivalurilor europene străpunsă (filmul japonez a intrat în Europa pe poarta festivalului de la Veneția în 1951, cînd **Rashomon** al lui Kurosawa a luat «Leul de aur»; sau filmul algerian **Cronica anilor de foc**, Palme d'Or la Cannes 1975, spre a ne opri doar la două celebre exemple), filmul asiatic și african au început să atragă din ce în ce mai mult interesul criticilor de film, al producătorilor și al rețelelor de distribuție

de pe toate meridianele. Accesul la aceste filme era însă în continuare foarte greu. Așa se explică necesitatea apariției unor festivaluri găzduite chiar pe aceste continente. Dintre aceste «mostre» ale filmului, cea de la New Delhi și-a creat faima de a fi un forum al filmului pentru toate cele șase continente. Ediția din acest an ne-a prilejuit astfel contactul cu o lume a filmului mai puțin cunoscută de către noi, dar care îmbină, în mod evident, tradiția cu căutările novatoare asemănătoare în multe sensuri cu cele din țările europene, în ciuda contextelor social-politice și a tradițiilor cultural-religioase diferite.

Festivalul de la New Delhi a oferit deci participanților posibilitatea de a lua contact prin cele 200 de filme reprezentând 39 de țări, și cinematografiile din Alger, Camerun, Egipt, Filipine, India, Kuweit, Maroc, Mozambic, Nepal, Senegal, Sri-Lanka. Dincolo de istoria și realitățile naționale specifice reflectate în arta cineaștilor din țările respective, am remarcat câteva trăsături comune cinematografiilor din lumea în curs de dezvoltare:

I. Deși în multe din aceste țări cinematograful ca invenție tehnică a fost cunoscut și, uneori, practicat

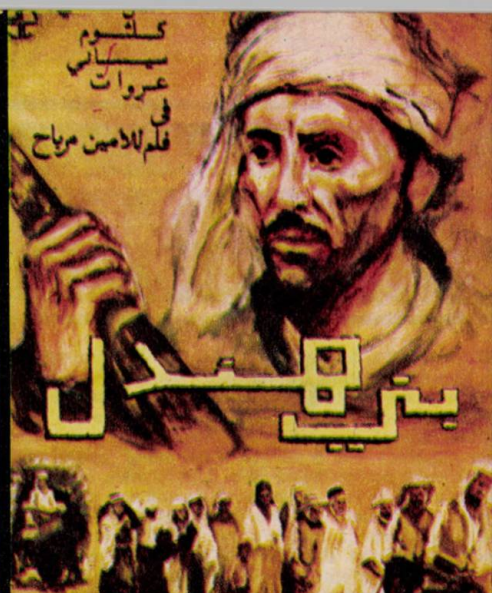
Pentru toate țările afro-asiatice istoria filmului autohton a început după cucerirea independenței naționale de stat

la numai câțiva ani după ce fusese descoperit de frații Lumière, el nu a intrat în fondul cultural al țărilor respective decât după eliberarea lor de sub dominația colonială, deci după cel de-al doilea război mondial, fapt ce explică apariția tardivă a cinematografiilor naționale în majoritatea țărilor de pe aceste continente;

II. Apariția acestei arte atât de populară și accesibilă în țări unde, în ciuda unor străvechi culturi, analfabetismul este răspândit pînă azi în proporție de masă (uneori în procente de 80%), a dat acestui mijloc de comunicare audio-vizuală, concurent foarte puțin de televiziune și deloc de presa scrisă, o forță de influență necunoscută la apariția sa în țările Europei și a Statelor Unite;

III. Filmul, perceput deci ca singurul punct de contact cu cultura contemporană și ca singură tribună de comunicare a ideilor epocii pentru populații de sute de milioane, s-a impus ca un puternic mijloc de influențare a vieții social-politice. Fapt exprimat prea bine în cele două tendințe, manifestate în aproape toate aceste cinematografii: pe de o parte, existența unui film pur comercial, al melodramelor, poveștilor de iubire cîntate și dansate, făcînd din film un mijloc de evitare a realităților, adesea de un mare dramatism, din viața curentă; pe de altă parte, un film angajat politic, al cărui scop este evident contestarea maselor, evidențierea rolului lor în mersul istoriei proprii țării, adică un cinematograf care a înlocuit exotismul cu realismul.

Conflictul deschis sau doar implicit, ilustrat pe ecran, dintre necesitatea istorică a rezolvării marilor probleme ce stau în fața țărilor în curs de dezvoltare din Asia și Africa și tendința de eludare a acestora, va rămîne, probabil, pentru încă multă vreme, și esența, și motorul acestor cinematografii. Voi prezenta câteva repere ale producției cinematografice din cîteva țări afro-asiatice, așa cum mi-au apărut ele privite pe ecranul celui de al 7-lea Festival internațional al filmului de la New Delhi din acest an.



Deposdarea felahilor algerieni de pămîntul strămoșesc și exodul spre periferia orașelor în căutare de lucru (Dezrădăcinații, de Lamine Merbah)

Alger:

Arta identificată cu istoria

Cincisprezece ani după cîstigare a independenței de stat a Republicii Algeriene Populare și Democratice, cineaștii scriseseră deja o istorie a cinematografului algerien de 50 de filme de lung-metraj. O istorie a cinematografului suprapusă însă, sub multe aspecte pînă la identitate, cu însăși istoria poporului și a țării. După 130 de ani de asuprire colonială și șapte ani de război de eliberare națională, nu se putea ca acea glorioasă pagină de luptă pentru libertate a unui popor să nu apară ca un leit-motiv în opera cineaștilor. **Opiumul și bita** de Mahomed Rachedi (1969), **Singele exilului** (1971) de Mahomed Ificene, **Algerul insolit** (1972) de Mahomed Zinet, **Infernul la zece ani și Spoliatorii** (1972) de Lamine Merbach, **Bătălia pentru Alger** (1974) și, în sfîrșit, **Cronica anilor de foc** (Marele Premiu la Cannes — 1975) de Mahomed Lakdar Hamina — sînt doar cîteva dintre filmele care au fixat în obiectiv lungul drum al suferințelor și umilințelor îndurate de un popor asuprit alături de jertfele ce au dus la eliberarea sa. Nu mai puțin apar în tematica cinematografului algerian consecințele colonialismului și traumele neocolonialismului. În **Familii bune** (1972) de Djarnardji, **Birocrația** (1972) de Djamel Bendeddus, **Cărbunarul** (1972) de Ahmad Bumari, sînt reținute într-o viziune obiectivă atitudinea celor privilegiați față de poporul care între analfabetism și șomaj, nu poate afla o cale spre emanciparea socială și nici realiza un progres al condiției sale de viață, decât printr-o nouă luptă pentru înnoiri sociale. Cineaștii algerieni, alături de ceilalți colegi africani, înțeleg să facă din film un argument în lupta pentru eliberarea socială.

Camerun:

Pentru o civilizație africană

Copilul altui bărbat este filmul primei femei-regizor din Republica Unită Camerun, Dikongne Pipa. Tema jocului și a sărbătorii africane nu au de astă dată un caracter etnografic, ci furnizează doar cadrul unui conflict social, concretizat în imposibilitatea realizării unei căsătorii din dragoste. Fata nu-și poate urma iubitul care nu are avere (aici băiatul este obligat să aibă o dotă) și este datoare să devină cea de a patra soție a latifundiarului. Tinerii hotărăsc să fugă împreună în speranța că moșierul nu va mai dori astfel fata. Dar nici copilul din flori nu împiedică «stăpînul» să-și exercite dreptul feudal. Filmul tinerei regizoare face un direct rechizitoriu la adresa obiceiurilor tribale, nefaste și anacronice pledînd pentru o civilizație africană modernă, fără a fi însă o copie a civilizației europene occidentale.

Egipt:

Prima producătoare de filme din Africa

Prima filmare pe pămînt egiptean a avut loc pe străzile Alexandriei în 1912. Proprietarul unei săli de proiecție își cumpărase și un aparat de filmat cu care fixa pe peliculă oamenii de pe stradă, apoi îi pottea, bineînțeles, contra cost, să se vadă pe pînză. Așa a debutat industria filmului egiptean, care, abia în 1917, va fi înzestrată pentru prima dată cu un studiou adevărat. Inițiatorul, un fotograf renumit al timpului, pe nume Umberto Dore, convinge o bancă italiană să investească fonduri în filmul egiptean. Din nenorocire, Dore a avut aceeași soartă cu Grigore Brezeanu la noi. Doi ani după ce pusese pe picioare acest studiou, moare, iar opera lui de pionierat rămîne să fie continuată de trei colaboratori apropiați: Alvise Orfanelli și frații Salvi. Ei au continuat timp de treizeci de ani să facă film, în special farse în stilul comediilor slapstick.

Primul lung metraj de ficțiune, considerat azi că inițiază cinematografia națională egipteană, a fost realizat în 1925 la sugestia unui scriitor turc, Wedad Orti, instruit la Paris, care propune un scenariu despre viața profetului Mahomed. Directorul celei mai reputeate companii teatrale egiptene, care era totodată și regizor, realizează filmul a cărei premieră are loc în noiembrie 1927. Tot în același an, frații Lama realizează cel de-al doilea lung-metraj: **Sărutul din deșert**, și tot ei sînt cei ce montează, după alți doi ani, un studiou cinematografic în suburbia orașului Cairo. Nu trebuie să credem că aceste studiouri arătau ca cele de astăzi. Frații Orfanelli adăposteau studiourile sub un cort, iar frații Lama făcuseră laboratoarele de dezvoltat în propria lor locuință. Primul studiou modern echipat a fost înființat în 1934 de către compania teatrală Misr-Studio, care trimitea pe banii ei, la studii, în Europa și America, colaboratorii săi.

În 1929, se lansa cu mare succes prima ecranizare în regia lui Muhammad Karim, **Zaynab**. Iar la trei ani după apariția sonorului, se realizează primul film vorbit egiptean. De fapt, era vorba de o versiune post-

sincronizată a unui film mut, **Sub lumina lunii**. La cîteva luni, urmează premiera **Miracolul dragostei** de frații Lama, primul film cîntat egiptean. A fost desigur un mare succes, considerat astăzi că stă la originea filmului comercial egiptean. Pentru că apariția sonorului în această parte a lumii a dat posibilitatea producătorilor să apeleze nelimitat la cîntecele unui bogat folclor, dar care nu a fost utilizat întotdeauna în beneficiul artei cinematografice. S-a uzat și s-a abuzat de tradiția cîntată sau a dansului oriental, încît astăzi, tinerele generații de regizori întîmpină mari dificultăți pentru a impune o tematică realistă și un alt stil de cinematograf. Să reținem cîteva dintre regizorii angajați să ofere o percepție realistă asupra problemelor social-politice contemporane din țara lor: Salah Abu Seif (**Monstrul**), Tewfik Salah (**Revoltați**), Youssef Chahine (**Pămîntul**), din anii '60, sau Hussayn Kamal (**Poștașul**), Khalil Shawki (**Muntele**), Youssef Chahine (**Vrăbia**), Lamine Merbah (**Dezrădăcinatii**) din anii '70. Iată cum definește regizorul Chaddi Abdes Salam situația filmului egiptean: «Sărbătorește filmul nostru a fost pînă acum de a nu fi fost nici egiptean, nici arab, nici occidental. El încercă doar să aplice unele forme ale spectacolului tradi-



Cele două fețe ale filmului egiptean: arta și politica în slujba eliberării sociale și naționale (Pămîntul strămoșilor noștri) și arta ca obiect de comerț (Ultimul dans, cu Samina Gamal și Emad Hamdy)



țional teatral, culturii de tip occidental. Eu am făcut studii în Europa și abia la 35 de ani am descoperit că nu-mi înțelegeam propria mea țară. Mi-am dat seama că nu poți spune nimic despre ceea ce nu cunoști bine, despre ceea ce nu simți aproape de sufletul tău. Este drept că țara noastră a fost în decursul secolelor invadată și colonizată în mii și mii de feluri. Am suportat presiuni economice, lipsa de acces la civilizația și cultura modernă, analfabetismul. Noi creatorii avem acum sarcina să redescoperim Egiptul cu ochi de egiptean, ajungând astfel la un progres social real».

Dintre toate țările continentului african, Egiptul deține locul I în privința cantității de filme produse: 1600 în decursul întregii sale istorii, iar acum realizează 50 de premiere într-un an, adică tot atâtea cît toate celelalte țări africane la un loc. În organizarea și dezvoltarea cinematografiei egiptene de azi, un rol însemnat au avut, după cîștigarea independenței, crearea: Camerei pentru consolidarea filmului în 1956, Organizației egiptene pentru cinema (1960), Institutului superior de studii cinematografice (1961) și asociației profesionale a regizorilor și criticilor Grupul noului cinema (1968).

Filipine:

„Genul“ supercomercial

Arhipelagul așezat în sudul continentului asiatic își află în cei 40 de milioane de locuitori, răspîndit în nu mai puțin de 7 100 de insule, un public destul de fidel pentru a-și permite să importe și să producă un număr enorm de filme. De altfel prima companie cinematografică producătoare a fost înființată în 1934 de către o femeie, Narcisa Buencamino del Leon, al cărui nepot este astăzi unul dintre cei mai cunoscuți regizori de film filipinezi. Cifrele sînt însă mult mai conflu-



Culoare locală dar și condiția de viață a femeii filipineze (Cîrțița pe apa stătută)

dente. În anii '70, producția de film autohtonă a oscilat de la 251 de filme pe an (1971) pînă la 141 (în 1977), iar importul de film a parcurs aceeași curbă descendentă rămîind în ciuda acesteia, la cifre impresionante: de la 662 de filme străine prezentate pe ecran în 1972, la 294 de filme importate în 1977. În concurență cu aceste filme, cinematografia filipineză cultivă și ea, prin imitație, genul filmului occidental supercomercial, oferind pînă acum prea puține exemple ale unei arte cu specific autohton.

India:

Prima producătoare de filme din lume

Imposibil de cuprins întreaga panoramă a filmului indian, cu o istorie începută cu 66 de ani în urmă, și ajungînd să ocupe astăzi locul întîi în privința cantității de filme produse în lume: 619 premiere anul trecut. Filme realizate în 15 limbi din cele 60 oficiale și cele peste 300 limbi și dialecte cîte se vorbesc în India. Trei sînt orașele care-și dispută rolul de capitale ale filmului indian: **Madras**, supranumit «Hollywoodul Asiei», în ale cărui studouri, 13 la număr, s-au produs anul trecut 390 de filme, în special din genul love story muzical; **Bombay**, cu 172 realizate în 1978, încercînd să țină o justă balanță între filmul comercial și filmul de artă cu accent social și **Calcutta**, orașul filmului realist, avînd ca șef de școală pe Bimal Ray și Satyajit Ray. Calcutta a produs anul trecut doar... 57 de filme. În ultimii cinci-șase ani, Bangalore, capitala statului mai sudic, Misore, aspiră și el la prestigiul de a deveni un oraș al filmului.

Noile generații de regizori, excelent instruiți la Institutul național cinematografic de la Poona, încearcă tot mai mult să iasă din tiparul genului filmului comercial care a dăunat reputației cinematografului național. Dintre regizorii contemporani care au reușit să impună un nou prestigiu cinematografic peste hotarele țării lor, să numim pe Minal Sen cu **Vinătorea regală** și **Mărginașii**, ilustrînd la un nivel artistic elevat, profesiunea de credință a regizorului: «Forța artei noastre este de a face înțelese problemele naționale ale țării pe care o reprezintă.» Alături de el, mai tinerii Jirish Karnad, Shyam Benegal, Saed Mirza fac un tip de cinema modern, exprimînd prin el ideile epocii, așa cum se reflectă în contextul național indian. India nu face nici ea excepție față de majoritatea țărilor afro-asiatice unde analfabetismul este răspîndit în proporție de 80% filmului revenindu-i rolul de promotor al ideilor. Iată ce declară în aceeași privință, președintele Institutului indian al Mass Media, un cunoscut literat Umashankar Joshi: «Filmul este o armă de neprețuit în societățile în curs de dezvoltare și el trebuie să devină un mijloc de îmbunătățire a condiției de viață a poporului», iar Sharada Prasad, director al aceluiași institut spunea: «Filmul rămîne un limbaj universal care pătrunde, datorită imaginii, dincolo de frontierele de limbă și de obiceiuri teritoriale. El străpunge prin forța limbajului său emoțional zidul mentalităților adverse, iar într-o țară ca a noastră, cu 24 de state și unde se vorbesc atîtea limbi făcînd

Regizorul Satyajit Ray filmînd *Jucătorul de șah*, o demonstrație artistică despre contemporaneitatea trecutului istoric





Tradiția cultivată în film ca și în viața de toate zilele (*Soțul meu*)

comunicarea directă între milioane și milioane de indieni practic imposibilă, filmului îi revine un rol esențial pentru o mai bună cunoaștere între oameni».

Kuweit:

**Mai rentabil
să cumperi decât
să produci**

Khalid Siddik, 33 de ani, absolvent al Institutului de film de la Poona din India, a revenit în Kuweit în 1961, unde a devenit singurul regizor de filme de ficțiune din țara sa, realizând un an după aceea, primul film artistic kuweitian: **Marea cea crudă** (premiat la mai multe festivaluri internaționale). Cel de-al doilea film al său, **Căsătoria lui Zein**, prezent în competiție la New Delhi, imaginea, într-un cadru de o exuberantă trumusețe (filmările au avut loc în Senegal), diferențele dintre misticismul orb și respectul rațional al credințelor religioase care nu constrâng dezvoltarea firească a personalității omenești. Dintre toate filmele văzute la acest festival, **Căsătoria lui Zein** aduce din punct de vedere plastic o notă aparte, filmul neimprimând nici una din cinematografiile europene. Totuși, doar cu două lung-metraje, este greu să vorbești despre o cinematografie națională, formată deocamdată doar din scurt metraje documentare și pentru televiziune. De altfel și Khalid Siddik a debutat în 1965 ca documentarist. Primul său film **Șoimul** fiind premiat în 1966 la festivalul de la Carthagina (Tunis). Și aici se apreciază

drept cauza principală a nedezvoltării unei cinematografii naționale, numărul mare de filme importate, în special indiene și americane, pentru o populație relativ restrânsă (sub un milion), comercianții de film socotind că este mult mai rentabil să cumpere și să vândă filme decât să le producă.

Frumoasa nu este pentru cine se pregătește. (*Nunta lui Zein* de Khalid Siddik)



Maroc:

**Impactul unui film
determină
apariția unei legi**

Deși centrul de cinema marocan a luat ființă încă în 1949, nu se poate vorbi de o producție națională de film decât după eliberarea și cîștigarea independenței de stat, în 1956. Astfel din 1956 pînă în 1976 s-au realizat 15 filme de lung-metraj, iar din 1977 în 1978 s-a înregistrat

Drama exodului de la sat la oraș (*Vai zilele!*) Scenarist, regizor, operator: Ahmed el Maanouni



trat o creștere substanțială, producându-se 9 filme. Ben Barka (simplă coincidență de nume cu liderul sindical marocan), cel mai reputat regizor marocan, declară: «Nu trebuie să depreciez capacitatea de influență a filmului asupra conștiinței oamenilor, cu atât mai mult într-o țară ca a noastră, unde analfabetismul face din film singurul mijloc de comunicare cu adevărat popular». Unul dintre documentarele realizate de Ben Barka, exemplifică această declarație, întrucât difuzarea lui a determinat apariția unei legi. Este vorba de documentarul **1001 de miini** (1972), arătând situația copiilor de numai 8—10 ani, în special fete, exploatate, pe salarii de mizerie în industriile de țesături de covoare. Impactul filmului a fost atât de puternic, încât a determinat apariția legii interzicând angajarea minorilor în industrie, impunând de asemenea o retribuție mai justă a muncii femeilor.

Mozambic:

O tinerețe recîstigată

Pe coasta extrem estică a continentului Africa, Mozambicul, fostă colonie portugheză, nu a fost împiedicat de distanța ce-l despărțea de Europa, pentru a pune în practică invenția fraților Lumiere, la numai patru ani după descoperirea acesteia. Primele cinematografe au început să funcționeze în fosta

înă la eliberare, satele Mozambicului au fost scutite de orice asistență medicală (un documentar al noilor realități)



capitală Lorenzo Marques încă din 1900, prezentind jurnale de actualități sau scurt-metraje importate. Despre o producție națională a documentarului se poate vorbi, însă, abia din anii '50 și numai din anii '70 a început să fie realizat filmul de ficțiune autohton. El a fost însă acaparat de companiile străine coloniale, privindu-l exclusiv ca pe un produs comercial (fapt ce explică orientarea cinematografei din Mozambic aproape exclusiv către genul polițisto-violent sau porno), prezentat publicului în cele 43 de săli (la o populație de aproximativ 9 milioane de locuitori) alături de 150 filme străine importate anual.

Abia după cîștigarea independenței de stat a Mozambicului, în 1975, se poate vorbi de o nouă orientare în cinematografie. În același an a fost înființat Institutul național de cinematografie, a cărui primă promoție de cinești a și început să lucreze, interesată să arate prin film adevărul despre istoria țării lor, despre cucerirea independenței naționale în lupta împotriva colonialismului ca și despre multiplele consecințe ale acestuia, atât de acut resimțite încă în lumea contemporană.

Nepal:

Conflictul între ieri și azi

Una dintre cele mai tinere cinematografii ale lumii este cea nepaleză. O corporație regală de film a luat ființă abia în 1971. De atunci au fost produse 7 filme, primele 5 realizate de regizori nepalezi în afara hotarelor țării. Una din cauzele nedezvoltării producției de film autohtonă este și numărul mare de filme importate, în special indiene (60 pe an) la o populație de numai 11 milioane, pentru care există 26 de cinematografe și 16 săli, avînd temporar funcția de cinematografe.

La cea de a VII-a ediție a festivalului de la New Delhi, filmul nepalez a luat pentru prima dată parte la o competiție internațională. Regizorul Prem Basnyat, absolvent al Institutului de înalte studii cinematografice de la Poona, a ales, pentru filmul său **Kumari**, o poveste tipică pentru prezența credințelor străvechi în viața de fiecare zi și problematica gravă generată de aceste inerente contradicții. Deși acțiunea filmului se petrece astăzi, comunitatea din Kathmandu pare să ducă încă viața de demult. O fetiță considerată a avea cele 32 de atribuții ale perfecțiunii este aleasă să devină «zeița viei». Dar o dată ajunsă la vîrsta adolescenței, tînăra se îndrăgostește, părăsește templul și, hotărîtă să ducă o viață normală, dorește să se căsătorească. Dar păstrătorii tradițiilor religioase răspîdesc zvonul despre moartea iminentă a celui ce-i este ales, în așa fel încît tînăra nu știe cum să rezolve dramatica dilemă. Fără să denigreze vechile credințe, autorul încearcă să restabilească un echilibru între ele și o atitudine mai realistă în fața vieții, impusă de progresul social. Filmul se face exponentul artistic al acestui conflict, prezentînd, privirii europene, o lume aproape incredibilă.

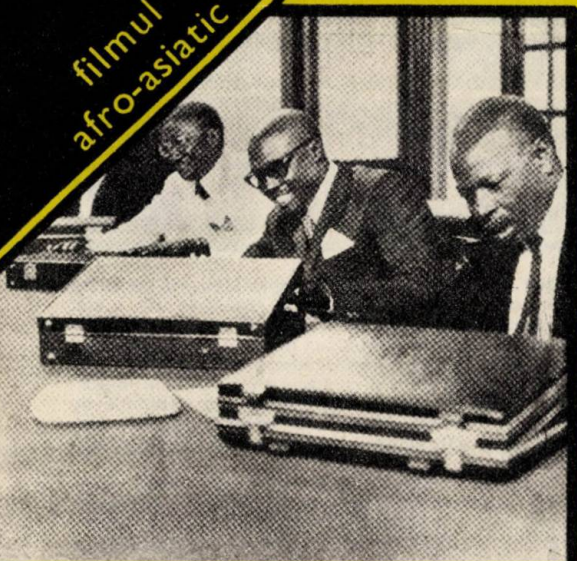
Senegal:

O invitație la dezbaterea de idei

Dacă cinematografia egipteană ocupă locul unu din punct de vedere al numărului de filme produse pe continentul african (jumătate din cantitatea totală), filmul

Traumatismul analfabetismului (N'Djan Gane de Mahama Traore, film prezentat la Cannes 1975)





«Burghezia neagră» copiind tiparele «burgheziei albe» (Xala de Ousmene Sambene)

senegalez se bucură de cea mai bună cunoaștere peste hotare atât în lumea festivalurilor, cât și în critica internațională. În mare parte, acest prestigiu se datorează regizorului Ousmene Sambene. Biografia sa începută ca pescar și docher a fost continuată pe băncile școlii și apoi ale universității în Franța, sfârșind prin a-și afla vocația de luptător pentru cauza poporului său, prin arta filmului. Sambene debutează ca regizor la 34 de ani, în 1960. De atunci a semnat opt filme. Primele două *Emitai* și *Mandabi* transmit, într-un stil crud, realist, contactul dintre viața primitivă moștenită de secole și dificultățile adaptării — din pricina inechității sociale, a regresului economic și analfabetismului — la un cadru social impus de necesitățile progresului. Adoptând un stil metaforic de rafinate sugestii, Sambene analizează în penultimul său film *Xala* starea burgheziei de culoare care optează pentru o viață ușoară, acceptând tantieme și profituri de la firme străine, împingând țara pe drumul unui nou colonialism și rupându-se de tradițiile naționale. «Pentru mine, declara regizorul la conferința de presă a celui de al șaptelea Festival internațional al filmului de la New Delhi, din acest an, în calitate sa de președinte al juriului, nu poate fi un artist acela care nu este atașat cauzei poporului său. Pentru noi, africanii, filmul este, în primul rând, un prilej de dezbateră a ideilor epocii». Filmul-dezbateră își află în contextul cinematografiei senegaleze o tribună în cadrul așa-numitelor «săli de gândire», un fel de replică a cinecluburilor europene, unde fiecare proiecție este urmată de discuțiile cu publicul. «Într-o țară în care analfabetismul este răspândit în proporție de 80%, filmul trebuie să înlocuiască presa scrisă devenind o școală care să prezinte realitatea despre țara lor și despre lumea în care trăiesc. În acest scop, filmul trebuie să aibă o scriitură clară, situațiile să fie descrise fără echivoc, pentru ca spectatorul să se poată regăsi în ele și să le judece. De aceea nu avem voie să importăm o estetică străină de poporul nostru. Personal, învăț pe tinerii cinești

africani să fie cât mai aproape de realitățile continentului lor și sper ca ei să meargă mai departe în exprimarea ideilor despre film, politică și viață, decât am fost capabili să o fac eu în filmele mele.»

Dintre acești tineri cinești, alte două nume: Safi Faye și Mahama Traoré. Pentru o țară unde dictonul «femeia trebuie să vorbească ultima și să tacă prima» este încă actual, o femeie-regizor grăiește de la sine despre progresul unei mentalități. Safi Faye s-a făcut cunoscută de la primul ei film *Scrisoare de la țară* — mărturie despre viața cultivatorilor de arahide care au trecut de la exploatarea sclavagistă la cea colonială și acum la aceea a burgheziei de culoare care, după 10—15 ani de îmbogățire, se consideră cetățean, uitând de unde a plecat. Autoarea ridiculează arivismul local, folosind limbajul satirei pentru a-și face mai ușor înțeles mesajul de profunde implicații sociale. Mahama Traoré consideră și el că arta filmului trebuie pusă în slujba intereselor poporului. În *N'Djan Gane* fixează în obiectiv manipularea vechilor credințe de către noua burghezie în interesul ei strict privat.

Fără să aibă monopol, statul finanțează producția și distribuția filmului senegalez în proporție de 80% prin Societatea națională de film. Statisticile arată că fiecare senegalez merge la cinema odată pe săptămână. Această atracție a publicului față de filmul autohton a permis producerea a 16 filme în 1975. Regizorii care au învățat până acum arta filmului în Franța, Belgia, Italia, U.R.S.S. (în ultimii zece ani s-au format șase promoții de cinești) au acum la rîndul lor îndatorirea să formeze fiecare dintre ei alți doi tineri dornici să studieze arta filmului.

Sri-Lanka:

Comert sau artă?

La o populație de 15 milioane, o producție anuală de 70 de filme dintre care doar 30 pot lua contact cu spectatorii din pricina numărului redus de cinematografe. În general, distribuitorii nu scot filmul de pe afiș atât timp cât face casă, astfel încât multe filme așteaptă câte doi-trei ani după ce sînt gata, pînă să iasă în premieră. Producătorii consideră încă cinematograful exclusiv un mijloc de câștig și de aceea finanțează în special super-spectacolul, melodrama de tip «fabrică de vise» sau filmul polițist violent. Tot un astfel de film va fi probabil și prima coproducție pe care Sri-Lanka o va realiza în acest an cu cinematografia indiană. Echipa și vedetele din ambele țări vor reconstitui, în genul polițist, un episod din realitatea traficului de droguri. Iar temeiul colaborării va fi exprimat în poveste prin înlăturarea de dragoste dintre un student la conservator din Sri-Lanka și o studentă a școlii de dans, din India.

Cealaltă față a cinematografului din Sri-Lanka a fost înfățișată tot la New Delhi de filmul *Lăcustele*, produs și regizat de Vasantha Obeyesekere. Povestea de dragoste dintre fata patronului unei tipografii și un muncitor tipograf, deci o legătură cîndva imposibilă, fiind condamnată de prejudecăți de clasă, se va împlini datorită perseverenței și purității sentimentelor celor doi tineri, deși ei vor fi egal condamnați de ambele familii. Un story sentimental, aducînd însă în discuție conflictul de clasă și necesitatea emancipării de prejudecăți sociale.

Grupajul «Filmul afro-asiatic» este realizat de Adina DARIAN

Australia: Un debut timpuriu

Australia nu a avut în privința debutului istoriei cinematografului autohton o soartă prea diferită de multe dintre țările europene. La numai un an după ce frații Lumière lansau noua lor invenție, un australian filma primul documentar, având ca subiect taimoasa cursă de cai de la Melbourne din 1896. Cineaștii australieni se laudă și azi că lor le revine meritul de a fi făcut primul film de ficțiune, **Soldații crucii**, turnat de Joseph Perry în 1899. Era, cum am spune astăzi, un film-comandă la cererea organizației filantropice Armata Salvării, având ca protagoniști pe «primii martiri ai creștinismului» de pe continentul australian. Cele două decenii care au urmat, au înregistrat un adevărat boom cinematografic: 198 de filme. Dar în anii '30, când criza și depresiunea economică au fost puternic resimțite și în Australia, industria filmului a pus stop acestui timpuriu avânt. Cel mai cunoscut regizor din anii premergători celui de-al doilea război mondial a fost Ken Hall, care a realizat 17 filme — în majoritate comedii.

Un alt subiect de mândrie a cinematografului australian, care conține în același timp și un regret, este acela de a fi dat câteva personalități de primă mărime cinematografului american: Errol Flynn, Peter Finch, Merle Oberon, Rod Taylor, Judith Anderson au debutat toți în Australia, dar au fost obligați să-și continue lucrul în străinătate, deoarece producția cinematografică de acasă nu le putea oferi rolurile de care aveau nevoie. De pildă, Flynn a devenit o vedetă australiană populară, după primul său film în 1933 — o variantă la «Revolta de pe Bounty» în regia australianului Charles Chauvel.

Cel de-al doilea start al filmului australian a fost luat abia după cel de-al doilea război mondial, și anume în 1947. Dar producția națională de film, ca și rețeaua de distribuție, fiind finanțate în proporție de 90% de companii străine, cineaștii autohtoni nu prea găsesc de lucru, rămânându-le deschis doar accesul către filmul documentar. Abia din 1970, o dată cu înființarea «Corporației australiene de Stat pentru dezvoltarea filmului», producția națională de filme de ficțiune și pentru televiziune și-a aflat un suporter mai activ. Pe ecranele noastre, în ultimii doi ani, am avut prilejul să vedem câteva dintre realizările artistice ale cineaștilor australieni. Amintim serialul de televiziune **Putere fără glorie** și **Lăsați balonul să zboare** — o plimbare cumințe pe pajiștea copilăriei, în regia lui Olivier Howes.

Noua Zeelandă:

În căutarea unui specific național

Pionierii celei de a 7-a arte din Noua Zeelandă,



entuziasmați atunci, la răscrucea dintre secolele XIX și XX, de vestea invenției cinematografului, nu s-au dat în lături să improvizeze primele aparate de filmat din ce le cădea în mână. Se pare chiar cu părți din mașini de cusut. Dar toată această rivnă nu a dus prea departe cinematografia nou-zeelandeză, care, în cei 75 de ani care au urmat, a produs abia o duzină de filme. Pe de o parte, comercianții filmului profită de faptul că Noua Zeelandă este o țară de limbă engleză și deci se mulțumesc să importe filme anglo-americane, care acoperă 80 la sută din importul total de filme; iar pe de altă parte, statul nu a acordat subvenții creației naționale de film. Iată cum explică acest lucru regizorul Geoffrey Murphy: «Enormul vacuum cultural s-a creat în Noua Zeelandă din pricina imigrației populației albe, care a ajuns majoritară; cultura, foarte bogată de altfel a băștinașilor, a fost considerată inferioară și apărea, în mentalitatea lor, o impetate să o adopte. Deși albi veniți aci s-au rupt treptat și definitiv de rădăcinile proprii lor culturale, ei nu s-au putut conecta nici la tradițiile culturale ale acestei insule cu o climă atât de dulce și o natură atât de bogată. Astăzi încă se caută, fără să se fi găsit, acea cultură unică care să reprezinte caracterul nou-zeelandez în toată complexitatea sa. Această lipsă a unei osmoze reale, reflectată în creația artistică în ansamblul ei, este resimțită și mai acut în tinăra artă a filmului.»

Omul sălbatic, al sus-numitului regizor, film de ficțiune produs în 1977, este o povestire petrecută la sfârșitul secolului trecut, care are ca eroi doi trișori, **un fost colonel** și un fost luptător sportiv, **cutețărind** sat după sat și provocând sătenii la trîntă, **cu scopul de a cîștiga cîte un ban**. Filmul **ne pune în față tot felul de întîmplări, cîteodată hazlii, cîteodată dramatice, cîteodată groțesti**, fără însă să aducă o notă specifică a mediului sau mentalității nou-zeelandeze, imitînd mai de grabă tipul de spectacol de music-hall anglo-saxon. Filmul îi ilustrează deci teoria, deși ar fi fost mai bine să o contrazică.

A.D.

Text
și desene
Ion
Popescu
Gopo.

acești MINUNATI făcători de FILME SCENARISTUL

1.

Miercuri, 14 Iunie, 1978, ora 4,15 a. m.



La ora 4,20 a.m. A.V. Mănușe
se trezește brusc

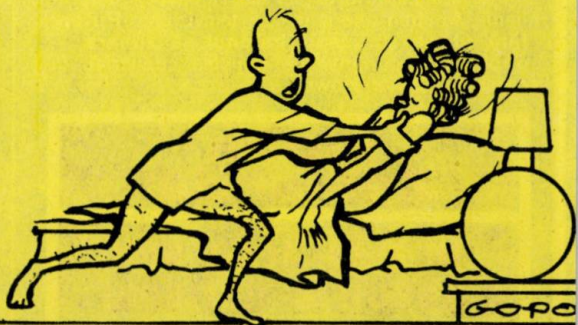
Scriitorul A.V. Mănușe dormea
fără vise lângă soția sa, Feodora.



O idee dă tîrcoale
unui nou scenariu!



- Feodoro! Trezește-te
mergem la mare!



2. Imaginează-ți o dramă:

Un tânăr este hărțuit de o bănuială,
el crede că maică-sa împreună cu
unchi-su, l-ar fi otrăvit pe taică-su..



Să fac
cafea?



... Aici acțiunea se învârtă...

Maică-sa și cu unchi-su se
căsătoresc și conduc împreună
gospodăria colectivă...



Mai bei
cafea?

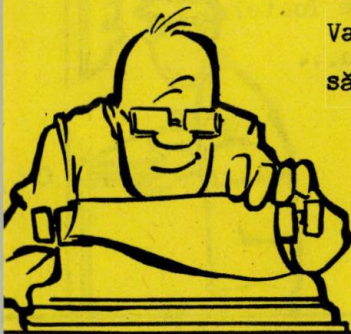
...Dar tânărul nu se lasă,
are un prieten cu un Trabant
și seara fac spiritism...



O secvență bună de combaterea
misticismului!



Imi curg ideile!
Va face sigur patru
săptămîni la Patria!



GOPO.



Voi intitula
scenariul:

"ASTA-I ÎNTREBAREA"

3.

Finalul e zguduito:

Mai vrei
cafea?

...După o cursă înverșunată cu
automobile, tânărul Haralambie
are un schimb de focuri cu
rivalul său, dar moare pentru că
inamicul a folosit un glonte
muiat într-o otravă puternică!



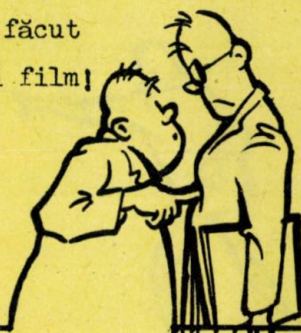
Cred că am scris cel mai bun
scenariu din viața mea!



Casadoi e producătorul
cel mai indicat, el
lansează filmele
cele mai originale!

- Dacă vrei să se facă repede,
caută un regizor mare, sau unul
care n-a făcut
niciodată film!

- Rupere! Succes sută-n sută!
Ne umplem de bani! Poate poți
să mai bagi și ceva dragoste,
dragoste, asta vrea publicul



Are dreptate Casadoi,
puțină dragoste și
un regizor operativ!

- Bună ziua, Dv. sunteți
maestrul Facpe Toate?
Am un scenariu...



Gopo.

†.

- Te rog ia loc...

Souză-mi deranjul,

soția mea face singură menajul.



- Interesant, foarte interesant! Poate ar da
mai multă greutate scenariului un rol
bine scris pentru o femeie frumoasă.



- Mă tot întreb, cine altcineva ar putea
să joace rolul acesta?



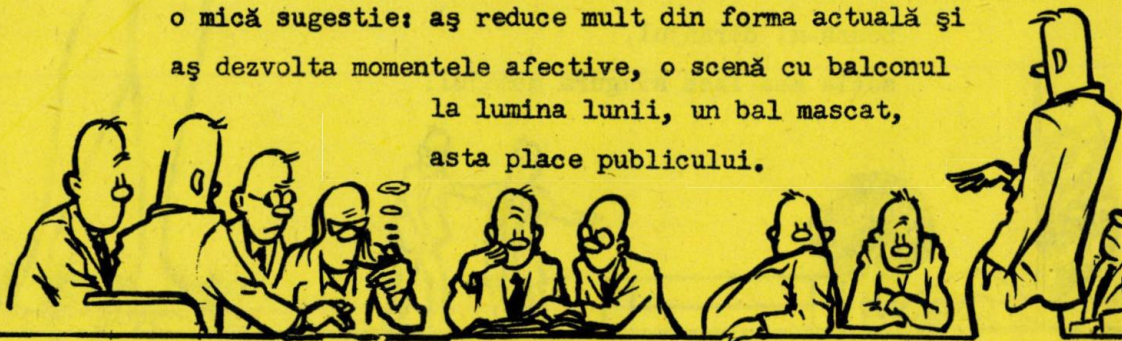
- Are dreptate regizorul Facpe Toate!
Trebue să accentuez dragodtea dintre
cei doi tineri! Ei se iubesc și
sunt nefericiți pentrucă
părinții lor se urăsc!



Gopo.

5.

- Eu aş propune, bineînţeles cu permisiunea autorului,
o mică sugestie: aş reduce mult din forma actuală şi
aş dezvoltă momentele afective, o scenă cu balconul
la lumina lunii, un bal mascat,
asta place publicului.



- Tînărul iubeşte pe Fifeta,
dar fratele ei îl provoacă şi

Ti-am mai
făcut cafea!

într-o luptă dură de Karate,
îl ucide. Fifeta se prefacă că
este moartă dar tînărul nu pricepe
şi se sinucide!



Miercuri, 8 Ianuarie, 1980,
ora 9,30 a.m.

Magnific! Uriaş!
Ne umplem de bani!

GOPO.



Dacă vrei un sfat. Mai uită-te
peste material, au trecut cîţiva ani
de cînd l-ai scris...

Avem nevoie de filme de actualitate,
adu-l la zi, bagă ceva cu computere, asta place.



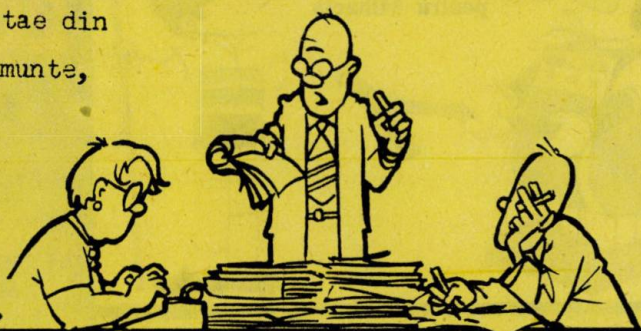
... cei doi tineri, se duc la confesor
și acesta, după ce consultă ordinatorul,
prevede că la moartea lor, cele două
familii vrăjmașe se vor împăca și
producția va crește cu nouă la sută!

Mai fac
cafea?



Miercuri, 13 Septembrie, 1980, ora 11,45 p.m.

- Pentru reducerea devizului se tae din
scenariu secvențele la mare, la munte,
la bal se tae serviciurile și
apa minerală iar acțiunea
va fi mutată cu trei
patru secole pentru că
au rămas costume dela Vlad Tepeș.



Ieri, Miercuri, 18 Februarie 1982, orele 8 p. m. a avut premiera
mult așteptatul film HAMLEO și FILETA .

Regizorul filmului
Facpe Toate, a declarat:
- Imi place să lucrez
cu Mănușe...

Pentru a șaptea
oară o nouă speranță,
actrița Buban Toate,
ne declară:

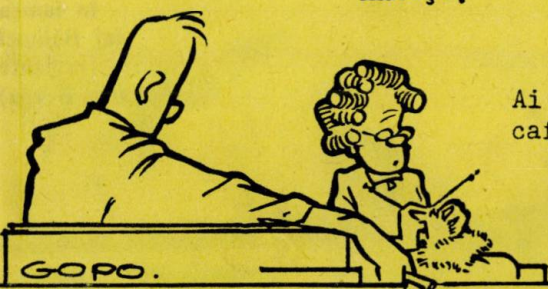
- Nimeni nu scrie ca
Mănușe!

Directorul Casadoi
ne spune: - Succes!
Mare succes!
Cu Mănușe mergi
la sigur!

Crainica:

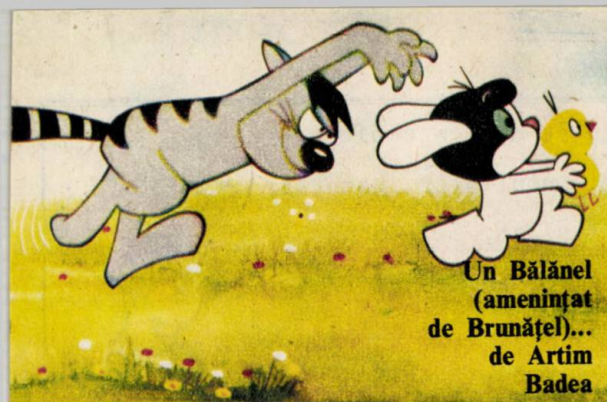
... regretăm că maestrul
scrie atât de rar pentru că
nu oricine este ca:

A. V. Mănușe.



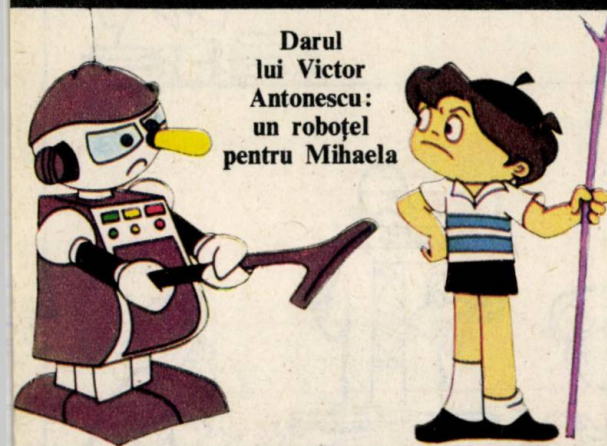
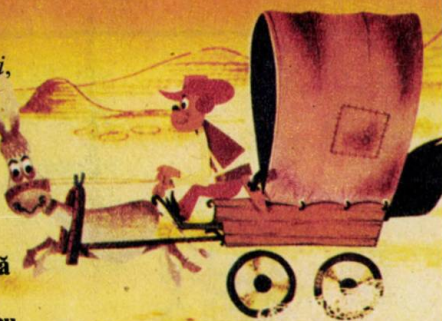
Ai băut
cafeaua?





Un Bălănel
(amenințat
de Brunățel)...
de Artim
Badea

O Cupă
a Veseliei,
luată
la Viena
pentru
diligența
condusă
de City
și animată
de Florin
Anghelescu



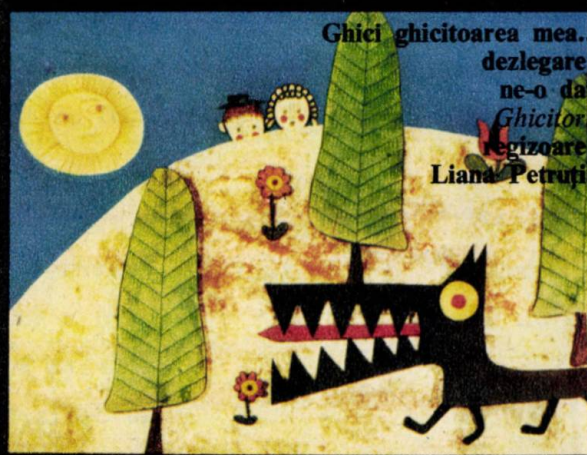
Darul
lui Victor
Antonescu:
un roboțel
pentru Mihaela

Anul internațional
al copilului

20 de animator
despre
animația
noastră



Un prinz pantagruelic
oferit de
Horia Ștefănescu
aceluiași faimos Bălănel
și șoricelilor gurmanzi



Ghici ghicitoarea mea.
dezlegare
ne-o da
Ghicator
regizor
Liana Petruțiu



Bună seara,
copii!
(Mihaela
lui Nel Cobar)



Accidente
în lumea
lui Bălănel
(regizor
de Zaharia Buzeanu)



Pregătiți-vă
pentru
Condiția Penelopei,
Luminii Cazacu
se joacă
cu mici
personaje de basm

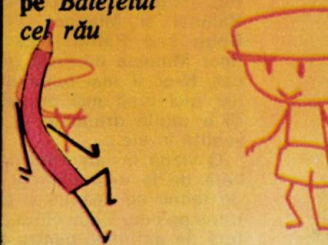


Cine a furat apa? se întreabă «cioroiul»
Georgevelei Georgescu (și obține diploma de merit
la Festivalul Internațional al filmelor
educative de la Teheran)



Fantezia
lui
Ion Manea
a făcut
din
Casa Bunicilor
un tărâm
de povești

Așa l-au desenat
creioanele
lui Iulian
Hermeneanu
pe Băiețelul
cel rău



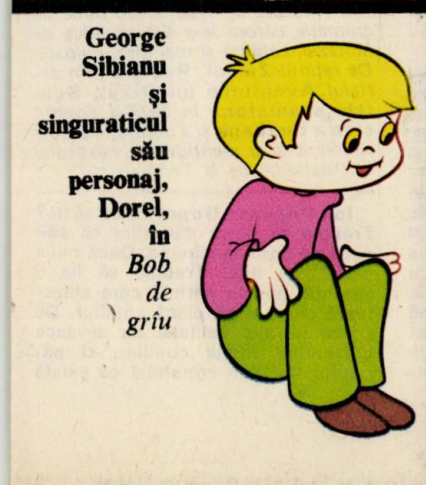
Gopo și-a părăsit
pentru o clipă
«omulețul»
ca să se ocupe
de educația
lui Cici



Un Cocenel
inventat
de un bob.
b Călinescu



Joc
de
cuburi,
jocul
de-a
imaginația...
regizat
de Tegan
Apahideanu



George
Sibianu
și
singuraticul
său
personaj,
Dorel,
în
Bob
de
griu



Și animația
își are Făt
Frumos-ul ei,
ne convinge
Isabela
Petrașincu



Bălănel
și
Clătite
cu
surprize...
preparate
de
Eduard
Sasu



Filmele românești de animație pentru copii se exportă în treizeci de țări. Sînt căutate pentru virtuțile lor educative, pentru că încearcă să spună ceva generos, ceva bun, într-o lume a animației dominată de pocnitori, explozii, strivituri și răcnete. Ironia soartei, filmele românești de animație nu se prea vîd la noi. Să fie oare adevărat că nu e pentru cine se pregătește, ci pentru cine se nîmerește? Copii puține, cinematografe obscure multe, la televizor filmele nu mai ajung și așa copiii noștri știu mai bine de Woody, Bunny, Mouse, Chip, Pig, Yogy și alții și mai puțin de Bălănel și Miaunel, Pic și Poc, Bobo sau Pătrățel. Excepție face doar Mihaela devenită generic. Păcat. N-or fi mai bune ale noastre, dar nici mult mai proaste nu sînt. Și e multă dragoste și muncă învestită în ele...

O vizită în labirintul de mici ateliere de la «Animafilm» ne-a adus un teanc de imagini și cite un răspuns pe care îl dau cîțiva dintre creatorii de animație pentru copii:

«Cum trebuie să fie filmele de animație pentru copii?»

Florin Angheliescu: Acestui gen de film nu trebuie să-i lipsească hazul, să creeze bună dispoziție, chiar dacă în final trebuie să se termine cu o morală... Personajul unui film de animație pentru copii trebuie să fie în primul rînd un bun actor, avînd în vedere situațiile deosebite în care este pus. Să placă copiilor cărora se adresează și să le stîrnească dorința de a-l revedea.»

Din 1961, cînd a debutat cu Visul lui Boroboață, a realizat 64 de filme de animație pentru copii. Împreună cu O. Vărășteanu, H. Ștefănescu, E. Sasu și A. Badea creează Pic și Poc, Bălănel și Pătrățel, premiați în țară și peste hotare.

Victor Antonescu: «Animația pentru copii trebuie să fie realizată cinstit, să poarte simțăminte, stări sufletești, să fie într-un cuvînt, sensibilă și să sensibilizeze! Ea nu înseamnă în primul rînd mișcare, ci în primul rînd trăire.»

50 de filme de animație. Ni i-a adus pe Fiță, Greierele și Furnica (perlele TVI), un excelent Robinson, a desenat prietenii pentru Mihaela, stejari și trestii gînditoare. Premiat în Italia și la Moscova, e angajat acum în temerare Aventuri submarine.

Tatiana Apahideanu: «Un film pentru copii trebuie să fie generos, chiar dacă tratează o problemă simplă. Să fie o operă «deschisă», să-i pună copilului o problemă, să mediteze, nu numai să se distreze. Indiferent de vîrstă, chiar dacă e preșcolar, să-l capteze prin accesibilitate, să-i transmită un sentiment de frămîntare și totodată unul de

liniște. Filmele se fac pentru copiii între 5 și 9 ani. Vîrsta optimă de recepție este de 5 ani. Pînă la 5 ani, copilul fiind în formare, trebuie să-i dai mai curînd informații și noțiuni.»

Să nu uităm din filmografia sa Cojoacele Dochiei și nici Fetita de turtă dulce, Mărgelele năzdrăvane sau Avionul de hirtie. Maniera sensibilă, feminină, a Tatiane Apahideanu este mai mult decît un «Joc de cuburi».

Artin Badea: «Să pornim de la scenariu. Acesta trebuie să fie foarte clar. Decupaajul regional să fie ilustrat prin imagini care să redea ideea filmului propriu-zis. În final, filmul trebuie să aibă o morală ușor de sesizat. Eroi principali ai filmului trebuie să fie foarte bine desenați, expresivi, să aibă candoare în așa fel încît copiii să-i îndrăgească.

A debutat în 1963 cu Sticletele după M. Sadoveanu, în colaborare cu I. Hermeneanu. 12 filme de animație pentru copii. De notat: e autorul primului Bălănel păzit de un dulău, gonit mai tîrziu de motanul lui E. Sasu. Pasiunea lui secretă rămîne fetița desenată de el în Mătura năzdrăvană a lui I. Hermeneanu. Poate dacă l-am lăsa s-o mai deseneze...

Luminița Cazacu: «Lucrînd în prezent la un film de animație pentru adulți, am ajuns la concluzia că filmele de animație pentru copii se fac la fel, dar mult mai greu. În filmul pentru copii, concepția grafică trebuie să fie apropiată de înțelegerea lor, dar creatorul trebuie să adauge încă ceva care să dezvolte gustul estetic al copilului și să-i stimuleze fantezia. Filmul de animație pentru copii nu este o categorie specială și unilateral înțeleasă ea adresîndu-se unei anumite vîrste. El este plăcut și înțeles de toate vîrstele.»

Luptă pentru condiția Penelopei în scenografie, regie și animație (prezentă pe genericele a 52 de filme). În contradicție cu «1001 de ser» le-a spus copiilor Bună dimineața, povești! și a primit în schimb «Leul de Argint la Veneția» (1970). Apoi s-a angajat în Raliul morții și a pierdut... o girafă.

Bob Călinescu: «Cînd fac filme de animație pentru copii, îmi aduc aminte de poeziile din copilăria mea. Simt nevoia să-i conving pe copii și să-i transpun într-o lume de poezie. Pentru asta trebuie să i te adresezi copilului cu sinceritate. Mă feresc ca de foc de o morală declamată și încerc chiar și atunci cînd trebuie să cert, să dojenesc, să o fac cu blîndețe și căldură, ca într-o joacă. Filmele de animație trebuie să țină seama că vîrstele copilului se despart clar în etape. Nu există filme de animație pentru copii, ci filme pen-

tru 3 ani, pentru 5 ani, pentru 10 ani, pentru 14 și așa mai departe.»

E printre primii. Nu știm ce tip de animație nu a făcut și totuși e mereu tînăr: Vulpea păcălită, Zdreanță, Domnul Goe, Ucenicul vrăjitor și multe altele. E pionierul animației și la televiziune. Bun venit!

Zaharia Buzea: «Mă întrebati cum vîd eu filmele de animație pentru copii? Simplu! Sînd pe scaun în sala de proiecție și vizionînd ce au făcut colegii... Lăsînd gluma la o parte, trebuie să spun că a realiza un film adresat copiilor, e lucru foarte serios și foarte greu. Sinceritate! Iată, după mine condiția de bază pentru a putea face un film pentru copii. Pentru că pe ei nu poți să-i păcălești. Cel mult te păcălești pe tine însuși!»

S-a afirmat cu animația din Curiolul. Apoi a devenit și s-a păstrat independent în familia Bălănelor. Pe curînd!

Nell Cobar: «Pentru ca filmul să ajungă la inima copilului, el, autorul, trebuie să aibă cel puțin imaginația copiilor, pofta lor de joacă și ris, seriozitatea și logica lor, capacitatea lor uimitoare de a fabula, de a visa, de a îndrăzni. Cred că ajung cu adevărat la copii numai filmele autorilor care se confruntă tot timpul cu primul lor spectator, copilul din ei-însiși.»

Grafician, caricaturist și animator, mărturisește că «Mihaela e o fetiță obișnuită, nu se deosebește cu nimic de fetițele din stah». Și totuși, modesta Mihaela se mîndrește cu cîteva cupe și medalii obținute la Veneția, Dijon, Varna, deși o cam nedreptățesc juriile formate din oamenii mari. Copiii își amintesc de ea uneori mai bine decît de restul poveștii de la «1001 de ser».

Genoveva Georgescu: «Ca să reușim să pătrundem în sufletul copiilor, nu trebuie să coborîm la nivelul lor, cum obișnuim să spunem, ci să ne ridicăm la gustul, inocența, la forța de discernămint și la ochiul critic al copiilor. Să le oferim, deci, un gînd colorat, bun și drept.»

E vinovată de vreo 50 de filme de animație, cărora le-a dat un plus de fantezie, căldură și mai ales, culoare. De reținut Zmeul, Peștera (din serialul Aventurile lui Dixy), Soarele scamator... În 1973 a dovedit cine a furat apa și a obținut diploma de merit și o mențiune la Festivalul internațional de la Teheran 1976.

Ion Popescu Gopo: «Cum să fie? Trebuie să placă părinților ca să-i ducă pe copii la cinema. Dacă nu le plac, nu-i duc. Trebuie să fie o garanție pentru părinții care selectează și apoi să placă copiilor. De aceea filtrajul calitativ nu se face prezentînd filmul copiilor, ci părinților lor. Am constatat că există

filme pentru copii făcute de copii, care nu le plac copiilor. Cele care le plac sînt făcute de adulți pentru a crea o joacă și un sistem educativ.

După ce a făcut printre primii filme de animație la noi, le-a mai făcut și unul bunel. A debutat pentru copii în 1950 cu **Războiul neascultător**. A urmat o istorie nu chiar atât de scurtă, prea bogată pentru a se putea prezenta aici — care nu-l împiedică să-și mai iubescă vechi personaje, cum sînt **Cei doi iepurași** (primul film color de desen animat de la noi, un film cum azi nu se mai face). Pentru părinții moderni spune adevăruri neplăcute, dar folositoare în **Cici**.

Izabela Petrașincu: «Concepem filmele la nivelul de odinioară al copilului de 5 ani. Azi copilul a evoluat, are o gândire mai sintetică. Înainte copiii nu vedeau atîtea filme, atîta televiziune, nu știau atîtea. Uneori, noi considerăm copilul ca mediocru, ca să nu zic înapoiat mintal. Facem filme pentru prostul clasei. Nu mai merge așa...»

1+1=2; 2+1=3; 3+2=5. Și toate cinci pot fi interesante în **Parada cifrelor**, **Cum a plecat nota trei**, **A venit vacanța**, **Unde-s mulți puterea crește** și **Meseria care-mi place**. Concluzie: «**Delfinul de aur**», marele premiu la Teheran 1973. Mai

ideilor altora. Acum, după ce am realizat șase episoade din serialul **Bălănel, Miaunel și ceilalți**, am ajuns la concluzii ale mele, nu formule, nu rețete, ci pur și simplu concluzii: multă căldură și multă, cît mai multă sinceritate».

Reprezintă generația nouă a Bălănelor. Cum am văzut, e coautor la multe filme. Cultivă personajele simple și vii. A desenat o răfușcă pe care ar fi înfiat-o chiar și Donald Duck!

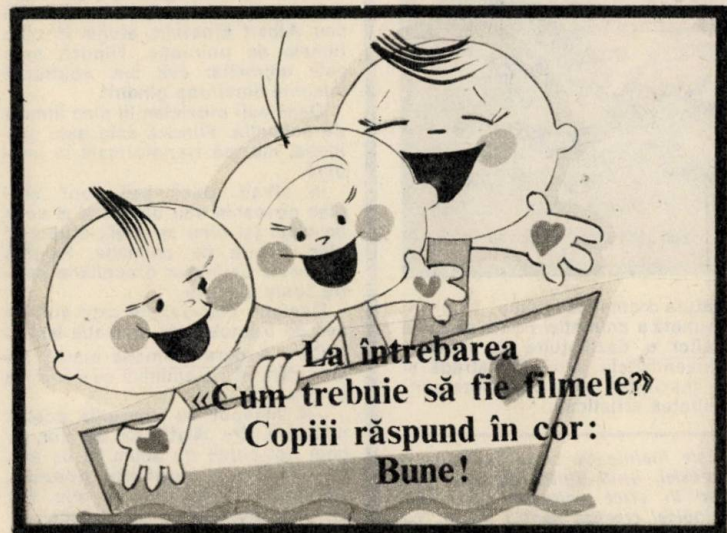
George Sibianu: «Filmul pentru copii ar trebui să fie în primul rînd concret și accesibil, informativ la nivelul înțelegerii și interesului lor. Aceasta nu exclude și nu ne scutește de stimularea fanteziei și imaginației. Foarte importantă este latura estetică a imaginii. Simțul estetic al copiilor, gustul lor artistic se formează și pe această cale. O altă caracteristică a filmelor noastre este sensibilitatea, nota lor lirică. După părerea mea ar putea și ar trebui să fie mai amuzante, cu mai multe elemente comice. Din punctul de vedere al cîmpului de investigație, pentru copii este la fel de interesantă atît lumea modernă, a prezentului și mai ales a viitorului, cît și cea tradițională a basmelor, a legendelor, a tradițiilor populare...»

Ne amintim: **Împărăția leneșilor**, **Lacul zinelor** (premiat în Spania în 1963), serialul **Găina, Bob de griu** (premiul II Cupa de Cristal 1978 și Premiul ACIN pentru animație — 1977), **Orele** (tot cu Bobiță — acum păpușă). Este un maestru al animației cu păpuși. E un animator al animației românești!

Laurențiu Sirbu: «Pentru un creator, filmul adresat copiilor este genul cel mai dificil. Realizatorul este pîndit de eșec, în măsura în care, fiind convins că lucrează un film pentru copii, nu reușește decît o peliculă cu copii sau despre copii, așa cum sînt văzuți aceștia la rezeală de oamenii mari. Filmul adresat copiilor, puterii de înțelegere și fanteziei lor, trebuie să îndeplinească trei condiții importante: claritate, simplitate, expresivitate.»

Și ei lucrează la serialul **Aventuri submarine**. Dar pînă aci, semnează regia la 26 de scurt-metraje de animație. N-am uitat: **Ciocirlia** (Premiul special Paus, 1972), **Puțul** — după Al. Brătescu-Voinești («Lanterna de Aur» — Teheran, 1973 și premiul CIDALC — Cracovia 1974), **Baladă** (diploma juriului — Salonul 1977) și **Clopoțelul de argint** (care a primit un soldățel tot de argint în 1977 la Odensee, în patria lui Andersen). **Sottronul**, un film foarte frumos, n-a primit, în mod inexplicabil, nici un premiu. Acum, acestor creator de concepție originală și rafinement plastic, i-ar plăcea să facă un basm.

Horia Ștefănescu: «Într-un film pentru copii, mai dificil decît unul pentru adulți, totul trebuie povestit



Iulian Hermeneanu: «Filmul de animație pentru copii? O formulă anume nu există. Filmul trebuie să fie bun și atît.»

Cine zice «**Animafilm**», zice și Iulian Hermeneanu. A luat-o de la început cu **Alfabetul și merge pînă la capăt**. Copiii mai bătrîni își mai amintesc de **O poveste cu ursuleți** (1953), **Sticlețele** (1963), **Soarele și trandafirul** (1965). Niciodată nu și-a repetat personajele, pînă în ultimii ani cînd a lucrat **Bălănel, Pătrăței și Mihaele**.

Ion Manea: «Filmul de animație pentru copii ar trebui să poarte amprenta colorată a minunatei lumi a copilăriei, privită însă prin ochii copiilor. Or dorința de a face cu orice preț filme pedagogice nu duce întotdeauna la ceea ce ne-am propus. Apoi sînt uitate cu desăvîrșire basmele noastre populare pe care le iubesc nu numai cei mici, dar și cei mari. Nu știu de ce le ocolim în ecranizările noastre.»

Un nume nou pe platourile din strada Olteni. E încă greu de criticat. Să-l lăsăm să se manifeste și pe urmă îi arătăm noul Deocamdată mult succes!

amintim Lina (în care Bobiță înțelege multe lucruri despre oi) și **Lupul**, care nu-și schimbă năravul.

Liana Petruțiu: «Noi nu prea reușim deocamdată să deosebim copiii de 3 ani cu problemele lor de cei de 14 ani, în filmele pe care trebuie să le facem. Cred că principala greșală este obligația de a spune tot, de a aborda toate problemele într-un singur film.»

A debutat acum 9 filme, în 1966, cu **Hai la circ**, filmul pe care continuă să-l îndrăgească cel mai mult. A primit două premii ACIN pentru cea mai bună plastică la un film de animație; în 1972, pentru **Cine știe să cînte** și în 1977, pentru **Ne jucăm de-a Terra**. I-ar plăcea să facă un film minunat, inspirat din poveștile minunate ale lui Andersen.

Eduard Sasu: «Dacă aș fi fost întrebat acum 6—8 ani despre filmul de animație pentru copii, nu cred că v-aș fi putut răspunde, sau nu cu un răspuns al meu. Ar fi fost o părere exterioră, căpătată din filmele altora, din articole pe teme de animație ale unor autori, în fapt, ar fi fost o reluare destul de trunchiată a

Poveștile Europei,
ale lui Laurențiu Sirbu,
ne-au adus
și un balaur
pentru Cătălin
și Cătălina



Înainte de
Marea zidire,
Ion Truică
desenează
Pe un perete



O scară roșie
clasică și
doi «vinători»
contemporani (Olimp Vărășteanu
și Florin Anghelescu) într-un
episod din serialul Pic și Poc

clar, cu lux de amănunte. De aici
cerința pentru o animație complexă,
bogată în mișcare, deci cu un grad
sporit de dificultate. Din păcate,
indiscutabil este și faptul că filmele
realizate pentru copii au o valoare
mai mică decât cele pentru adulți,
limitându-se la fabule și feerii sau
la o tematică dictată în principal de
discutabile imperitive pedagogice».

Începe cu **O** poveste cu cîntec
(1966) și o fetiță leneșă care face
Hocus-Pocus. Din 1969 pînă în
1971 se inspiră din fabulele lui La Fon-
taine. După **Gaița și păunul** (1971),
după **Toto, Didi și Anton** (1975),
pentru a se adresa copiilor, a trecut la
Bălănel. În animația pentru adulți,
știe să-și arate «țepii» într-un stil
alert, modern și accesibil.

Ion Truică: «Filmul pentru copii
e o sărbătoare. O bucurie. Văd
filmul pentru copii asemenea unui
vis frumos, asemenea unei zile în
care realitatea devine fabuloasă și
lucrurile se transformă în miraculos.
Îmi imaginez aceste filme asemenea
unor jocuri deschise, la care micuții
spectatori să participe cu inima
deschisă și să se simtă co-autori.
Imaginile ar trebui să aibă puritatea
cromatică a zilelor de primăvară ori
sompțuoasa revărsare de culori a
toamnei. Devenim cu timpul mult
prea serioși, mult prea greoi și
lucrurile acesta li simt cel mai bine
micii spectatori. Nu trebuie să po-
luăm privirile inocente cu perso-
naje «drăgute». Trebuie găsite fi-
guri expresive cu un caracter bine
precizat, apte să fie îndrăgite de
copii. Mă sperie dulcегăria care
se revărsă uneori din filmele pentru
copii. Nu cu așa ceva putem pregăti
spectatorii de mine, așfiind morala
în loc s-o integrăm cu discreție în

țesătura dramatică a filmului. Lumea
minunată a animației poate să ofere
copiilor o dezlănțuire de fantezie
și inventivitate care să-i atragă și
să-i fascineze, să le modeleze sen-
sibilitatea artistică».

Este înainte de orice un artist al
expresiei, unul dintre oamenii care
aduc în orice animație ceva nou.
De obicei creează pentru adulți, dar
lirismul său găsește și calea spre
inima copiilor. Dovadă sînt **Carna-
valul** — adaptare liberă după «Fetița
cu chibrituri» care a primit în 1972
patru premii: medalia de argint la
Veneția, Clacheta de bronz la Barce-
lona, Mențiunea specială a juriului
la Teheran și Premiul ACIN pentru
plastică. Tot pentru copii a desenat în
1973 și **Șoaptele iernii**. Acum își
continuă marea zidire în arta ani-
mației românești.

Olimp Vărășteanu: «Cred că,
filmele de animație pentru copii
trebuie să degaje căldură, omenie
și candoare. E mult? E puțin?».

El a creat cățelul **Zdreanță**, perso-
najele din **Pic și Poc** (cale de opt
episoade) și tot alături **Pătrățel**. A
primit **Pelicanul** la Mamaia, în 1964,
o cupă de cristal la București și pre-
miul III la «Cîntarea României» —
1978, tot pentru **Pătrățel**, diploma de
merit la Veneția 1963 pentru **Voinice**,
medalia de argint tot acolo, în 1969,
pentru **Variațiuni** și diploma spe-
cială la Dijon în Spania, în 1964, pentru
Cearța. Și lui O.V. deși are succes
cu seriilele și-și face datoria; i-ar
plăcea să facă pentru copii lucruri mai
complicate și mai sensibile și mai
ales, nu în serie.

Animația? Ni

Dacă îți place să te joci și mai
ales îți place să-l privești pe alții
jucîndu-se, îți plac și filmele de
animație. Fiindcă aceasta este ani-
mația: un joc.

Dacă nu-ți place să te joci și te
atrăg doar lucrurile concrete, dacă
ești un om cu picioarele pe pămînt,
îți plac filmele de animație. Fiindcă
asta este animația: cea mai con-
cretă imagine cu putință, simplă ca
«bună ziua», fără nimic de prisos,
totdeauna la obiect.

Dacă ești un gînditor, un logi-
cian abstract, ca **Bertrand Russell**
sau **Albert Einstein**, atunci îți plac
filmele de animație. Fiindcă asta
este animația: cea mai abstractă
imagine dinaintea gîndirii.

Dacă ești muzician îți plac filmele
de animație. Fiindcă asta este ani-
mația: muzică transformată în ima-
gine.

În sfîrșit, dacă ești copil și-ți
plac poveștile sau dacă mai ai ceva
de copil (și cine nu are!), atunci îți
plac filmele de animație. Fiindcă
asta este animația: o copilărie pen-
tru toate vîrstele.

Desigur, cea despre care vorbim
așa de frumos este animația bună.

Ce o fi oare animația bună? Să
încercăm să ne amintim ce a fost ea
pentru noi...

...A început cu poveștile acelea
măiestre. Era **Antilopa** de aur, pe
care noi copiii de acum 30 de ani,
am văzut-o în copilăria noastră,
dar copiii de azi n-o mai știu. Era
grozava poveste a lui **Kascel** —
nemuritorul, de care noi, copiii de
prin 1955, ne-am înfricoșat atît de
caraghios, dar de care copiii din
1977 nici n-au auzit. Erau și **Fetița
de zăpadă** și **Povestea pescarului**
și a **peștișorului**, iar mai tîrziu
Crăiasa zăpezii, **Lebedele sălba-
tice** și **Visul unei nopți de vară**...
attea filme care au adormit adînc,
precum **Frumoasa din pădurea
adormită**, și s-au uscat sub praful
arhivelor, și n-a mai venit prîntul
vrăjii să le trezească cu o sărutare...
Asta era cam pe atunci cînd, la
ureche, ne sunau poveștile țării în
care ne-am născut, cînd ne povestea
îspirescu despre «Tinerete fără bă-
trînețe și viață cea fără de moarte»,
cînd își amintea Creangă de copîl-
ăria lui și de toate poveștile **Moi-
dovei**, cînd depăna **Eminescu** bas-
mul lui «**Făt-Frumos din lacrimă**».
Sînt poveștile — lucruri solide, că-
rămizi ale culturii generațiilor —
pe care străbunii le-au povestit bu-
nicilor, bunicii tăticilor, tăticii nouă,
iar noi le vom povesti copiilor și
nepoților noștri, deși ar fi mai bine
să le și vadă cu ochii lor. Dar nu
se poate, fiindcă filmele acestea
nu s-au făcut sau multe din cele
care s-au făcut «mai bine nu s-ar
povesti».

A trecut deci vremea și, după un
deceniu, au crescut alți copii. Pen-
tru ei a venit să povestească —
cu o mică întîrziere — de la înălțimea

mai simplu!

gloriei sale, Walt Disney. Le-a povestit despre cel 101 dalmatieni, le-a umplut ochii de lacrimi cu Bambi și cam atât atunci, fiindcă filmele trebuie și ele aduse de peste nouă mări și țări, cumpărate cu bani grei ca să le vadă copiii. Cam tot pe atunci se vedeau și alte filme bune: Jaune Tom și Musette făceau cunoștință în Parisul vesel și se dădea pentru prima dată, în premieră pe tară, Gulliver-ul fraților Fleischer «necunoscuți» autori ai serialului Popeye încă nevăzut de noi, ci doar înainte de război de părinții noștri.

Marea animație pe micul ecran

Apoi au venit copiii televizorului. Ei n-au crescut ca noi cu povești spuse seara, dacă nu era mama prea obosită, ori înătră radio, la «Bună seara, copii!», ei s-au trezit în casă, dintotdeauna cu «Noapte bună, copii!» auzit și văzut la «1001 de serii». Au fost copii norocoși! Căci între 1969 și 1975, animația și-a revărsat pe micul ecran cornul abundenței. Marele început a fost serialul Disney. Au urmat Heckle și Jeckle, Deputy Dawg, Mighty Mouse, Bugs Bunny, Fred și Barney, Popeye, Betty Boop, Tom și Jerry și ceilalți. Vă mai amintiți de Mickey, Donald și Pluto cătărându-se pe fasolea fermecată? Dar de Goofy în chip de Mister Hyde? Dar de Pluto o-crotind puli de găină? Tineți minte

cum se prefăcea Popeye că e Wilhelm Tell?. În acea perioadă, șoricelul Jerry câștiga victorii hotărâtoare asupra blegului motan Tom. Poate spune cineva că n-au fost excelente primele întâlniri cu Chip și Dale, Minnie, Daisy, Silvester, Droopy sau Porky Pig?

Nu există filme vechi, ci doar oameni bătrini...

Acum citeva zile am fost la o grădiniță și am aflat acolo un lucru care v-ar putea interesa. Copiii care au azi între 3 și 5 ani, habar nu au de «acele» filme și «acele» personaje. Știți de ce? Fiindcă ei nu le-au văzut. Noi, cei care trebuia să le alegem, să le programăm și să le prezentăm, le-am văzut și răsvăzut. Dar îmbătrânim și noi iar ei abia se nasc și cresc. Și cum se spunea într-o emisiune de televiziune, «nu există filme vechi, ci doar oameni bătrini. Pentru un nou-născut, orice film e în premieră». Așa se face că n-ar strica să ne amintim pentru copiii noștri de «Cartea junglei», de «Oblio», de «Pinnocchio», de «Mary Poppins», de «Alba ca Zăpada», de «Alice în țara minunilor», de «Pisicile aristocrate». Să nu uităm, la fiecare trei ani, apar alți aproape jumătate de milion de spectatori și telespectatori de trei ani. Din păcate, spectatorii mai vechi se gîndesc numai la ce au văzut ei. Și așa ajungem, ca de plictiseala lucrurilor bune, să preferăm lucrurile proaste, de serie, dar noi «în premieră pe tară». Știți cum se ajunge la ele? Prin

1970, văzînd că animația prinde la televizor, cinematografele au făcut un lucru bun: au prezentat mai multe lung-metraje de animație. S-au adus mai toate marile filme ale lui Disney. Apoi cinematografele au făcut un lucru mai puțin bun... Cuprinse de entuziasm, au coborât stacheta «numai un pic», cumpărînd cu toptanul în versune japoneză, italiană, belgiană, franceză și animație simplificată: Jack și vrejul de fasole, Mica sirenă, Invincibilul Luke, Asterix și Cleopatra, Cele 12 munci ale lui Asterix și alte filmulețe, nici bune, nici rele, calde-căldicele, tocmai potrivite de divertisment fără pretenții. Micul ecran nu s-a lăsat mai prejos. Prima fisură serioasă a fost anunțată chiar de Epoca de piatră, expertă în trecerea subtilă de la risul sănătos și poanta bună, la hazul de necaz și ruptul-furcii-patului-de-necazul-satului. Pe urmele sale s-au furisat Scooby-Doo, cine știți tu?, Pebbles și Bam-Bam, urmașii degenerați ai Epocii de piatră, Marinarul Sindbad, Yogy și banda lui... Și uite-așa, am ajuns la acea culme a hazului care se numește Olimpiada risului.

Rămîne să ne întrebăm din nou ce este animația bună pentru copil. Poate că soluția ar fi să o luăm de la capăt. De ce nu? Căci ce este mai simplu decît animația?

Paginile despre
Animatori și Animație
sînt realizate de
Viorica BUCUR și
Radu CIMPONERIU





**O mare
actriță,
devenită
regizoare,
mărturisește
cum a trecut
«de partea
cealaltă
a baricadei»**

este un mijloc de comunicare. Ceea ce arăt eu, atât timp cât arăt **ceva** — prin jocul meu, este un mănunchi de impresii pe care am știut să le nuanțez datorită sensibilității mele.

Nu sînt cu totul împotriva a ceea ce numim «cinema comercial». Cînd pot, merg să văd toate filmele. Ne bazăm prea mult pe indiferența publicului. Trebuie să respectăm publicul. Anumite filme nu ies decît în săli rezervate intelectualilor. E complet nedrept să spui: «Nu fac asta, pentru că publicul nu e pregătît». De ce să-l considerăm din capul locului înapoiat?

Personajul Eva din filmul cu același titlu scris de James Hadley Chase mi-a prilejuit o întîlnire interesantă cu regizorul englez Joseph Losey. Personajul era foarte original pentru forța teribilă pe care o emana. În acea vreme o astfel de întru-chipare a femeii era foarte îndrăzneată. Gînditi-vă: să arăți un personaj feminin cu statutul social al Evei, care-și hotărăște singură viața și modul de a-și cîștiga existența. Am fost convinsă întotdeauna că Eva avea de rezolvat o răfuială cu societatea. Și cum singurii reprezentanți ai societății pe care-i întîlnia ea erau bărbații, se răfuia cu ei. Singurul cu care putea împărți solitudinea pe care și-o impunea, trebuia să fie un bărbat fascinat de ea. Dar Eva trăia în deplină libertate, fără a permite nimănui să cunoască ce se petrece în mintea și inima ei (...)

O broderie numită regie

M-a preocupat dintotdeauna realizarea unui film pe un scenariu propriu. Dorința, pe care am avut-o să fac film fiind și autor și regizor a fost consecința firească a vieții mele de actriță. Este ca și cum o femeie care obișnuia să cîrpească, a trecut la broderie. Broderia mea a fost filmul **Lumina**, din 1975.

Regia nu mi-a fost un lucru prea străin, deoarece am lucrat de-a lungul anilor cu regizori foarte buni. Aceștia îți acordă o oarecare libertate după ce ți-au explicat ce vor

Fără film n-aș putea trăi



Cînd am vrut să mă fac actriță, nu știam ce este cinematograful. Tatăl meu nu mă lăsa să văd filme. Deci viața cinematografică, vedetele îmi erau ne-

cunoscute. Doream să fiu actriță de teatru. Și am devenit. Apoi mi s-a propus să fac film. Am acceptat, pentru că mă interesa, dar nu pentru că ar fi fost ceva care mă preocupa. Apoi, încetul cu încetul, am prins gust. Am descoperit o altă lume. Am văzut filme și cu concursul unor împrejurări pe care unii le

numesc șansă, am devenit persoană importantă în film după 11 ani de teatru. Am lucrat cu oameni pasionați și mi-am descoperit o pasiune nemărginită pentru cinema. Găseam că tot ce era nou, revoluționar, se petrecea pe ecran. Nu puteam face două lucruri importante în același timp și eram bucuroasă să-mi schimb ritmul de viață.

Fată de personajele pe care le interpretez, am un sentiment strict personal. Nu știu ce înseamnă distanța sau distanțarea, dar e în mine o dorință de a place. Nu e nimic peiorativ în asta; dorința de a place

de la tine și astfel ai senzația că ești propriul tău regizor. Ca regizoare am încercat să stabilesc o relație cît mai bună între mine și actori. M-am hotărît să fac regie într-o seară cînd urmăream la televizor un film cu Marlene Dietrich: **Shanghai Express**.

Mi-am luat inima în dinți, am scris un scenariu, pe care l-am dat unui prieten, regizor, care pur și simplu mi l-a deslințat. Nu era deloc de acord să mă apuc de regie: «Ești o actriță mare, minunată, ce-ți trebuie să te apuci de altceva?» Verdictul lui m-a deprimat foarte tare.

Și ca să ies din starea asta, am scris un al doilea scenariu, apoi altele. Descoperisem în mine scriitoarea. Am făcut rost de bani, am scris o altă versiune a scenariului, a șasea, și la 18 august 1975 am dat primul tur de manivelă. Filmările au durat 8 săptămâni. Am făcut fără îndoială o serie de greșeli pe care nu le voi mai repeta la alt film. Dar regia nu mă va împiedica să joc în continuare. Pentru că filmele sînt pasiunea mea. Îmi place și teatrul, dar pot foarte bine să trăiesc 10 ani fără să urc pe scenă. În timp ce fără film n-aș putea trăi (...)

Actorul — un medium

De fiecare dată cînd lucrez cu alt regizor sînt cu totul alt om, pentru că am de-a face cu un scenariu nou și cu un personaj nou. Singurul fel în care mă pregătesc pentru film este să fiu complet receptivă. Asta nu înseamnă că nu trebuie să am nici o idee despre viitorul film. După părerea mea actorul este un medium. Există unii regizori cărora le place să te pregătească. Există și regizori care nu vorbesc deloc. De pildă, Antonioni căruia puțin îi pasă de actori. Cînd spun că un actor este un medium înseamnă că el e gata să înregistreze, să asimileze, să preia ceea ce îl înconjoară: indiferență, răceală, agresivitate, căldură, dragoste, ură.

Cînd am făcut distribuția filmului meu, m-am întors de unde am plecat, adică în teatru. Mulți dintre interpreții filmului meu sînt actori de teatru. Lucrul cu ei mi-a creat o ambianță foarte familiară.

Uneori am impresia că a realiza un film ține de un fel de vrăjitorie. Unii regizori au ceva ieșit din comun, aproape supranatural, pe care-l au și unele filme printre care cele ale lui Antonioni. Părerea mea e că Antonioni habar n-avea de atmosferă dar o realiza. O atmosferă incredibilă, apăsătoare, astfel încît toți de pe platou, chiar și echipa erau fărîmitați. Așa a ieșit **Noaptea**.

Spuneam că regia este un fel de magie. Pe platou se întîmplă ceva de-a dreptul magic. Ești înconjurat de lumini orbitoare, ai în față mașina infernală care e aparatul de filmat. Cînd ceri să se facă liniște și apoi strigi «motor» se întîmplă un lucru de necrezut, incomparabil cu prezența unui public (...)

Cînd am început să scriu, aveam totul foarte precis în minte. Dar pe măsură ce scrii, descoperi lucruri noi care iese la iveală din tine. Apoi intervine autonomia personajelor pe care le-ai creat. La un moment dat ai impresia că redai niște lucruri foarte personale care dau viață personajelor și apoi deodată ele încep să trăiască independent. A doua fază are loc pe platou, cînd lucrezi cu oameni, care întrupează aceste personaje. Ele iau în stăpînire personajele care au deja propria lor viață și din acest contact iese altceva. E o transformare de necrezut.

Regizoarea Jeanne Moreau nu mai joacă pe Mata-Hari

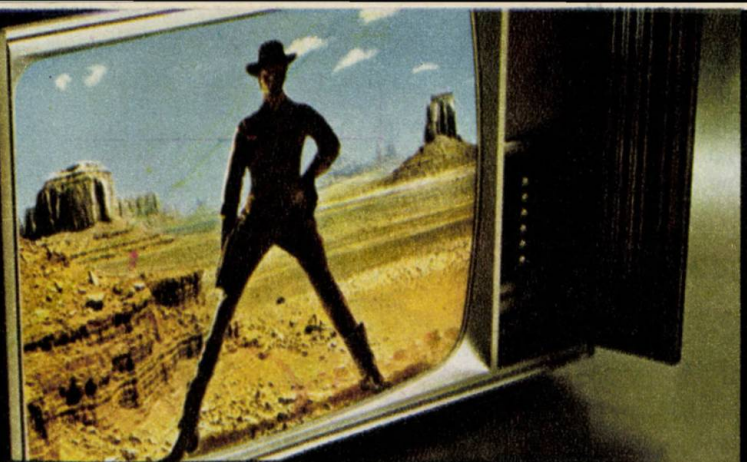


Dintr-odată descoperi că nu mai faci filmul pe care l-ai dorit. Din cauza asta trebuie să ții foarte bine în mînă totul. Mi s-a părut minunat ceea ce spunea de cînd Bergman. Spunea că niciodată nu a folosit puterea sau agresiunea asupra actorului, ci s-a adresat personalității lui intime. Singurul lucru pe care l-a dorit a fost ca el să dea și actorul să primească și, bineînțeles, fiind foarte egoist, ca orice regizor, să primească și el în același timp. Asta încerc să fac și eu. Spre norocul meu am lucrat cu echipa pe care mi-am dorit-o. Am avut un operator excelent, monteul lui Alain Resnais, l-am avut pe asistentul lui Resnais, secretara de pla-

tou a lui Resnais. De îndată ce terminam filmarea, pregăteam împreună cu operatorul, electricianul, asistentul, tot ce aveam de făcut a doua zi. În zilele cînd jucam, timpul cît mă machiam îmi permitea să mă concentrez asupra programului zilei respective. Acest lucru mă ajuta imens (...)

Din adolescență pînă acum visul meu e unul și același: să joc în filme. Cînd am descoperit cum arată viața am fost foarte dezamăgită și am vrut să fiu actriță. Visul meu a rămas același, nu s-a schimbat, și cred că nu voi trăi destul ca să mi-l pot închipui (...)

Jeanne MOREAU



WESTERN-ul

un basm pentru adulți

Pentru
copilul din noi,
westernul e basmul
cu Feți-frumoși,
cow-boy și
Cosînzene
din Arizona.
Pentru adult e
un joc cu reguli'
știute,
dar redescoperite
cu încântare



Spre deosebire de părerea general acreditată, după care westernul se limitează într-un perimetru artistic extrem de precis, avînd aici reguli cu-

noscute și maniere de exprimare devenite tradiționale, ne îngăduim să părăsim rigoarea definițiilor recunoscute și să considerăm că avem de-a face cu o atitudine spirituală mai largă, prezentă și în alte domenii ale artei. Mai mult chiar și în viața cotidiană.

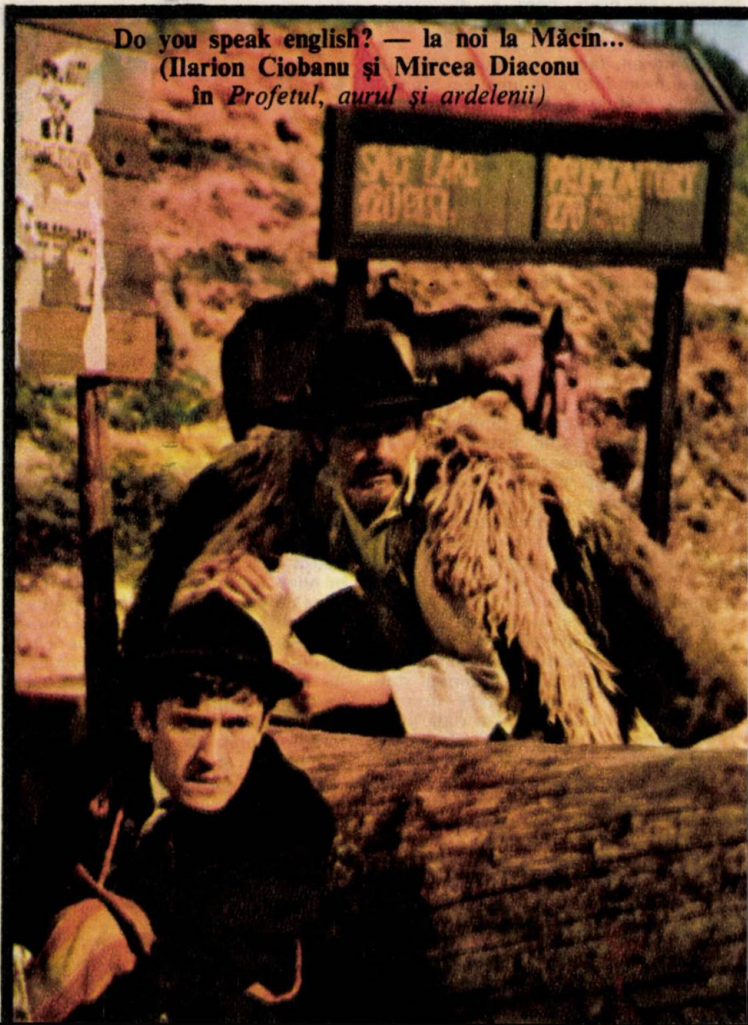
Stilul «western» ar fi în această accepție configurația spirituală a excepționalului unit cu îndrăzneala și binele, cu aspirația nobilă și generoasă aptă să promoveze atitudini umane extreme, poate schematice, fie în bine, fie în rău și asigurînd pînă la urmă biruința celui dinții. Westernul are un parfum inconfundabil, își pune amprenta atît în film, cît și în literatură, teatru sau un anumit gen de song-uri, aspiră spre ideal și propune modele «perfecte» în felul lor.

Ceea ce vom spune despre western ca gen cinematografic — ca să ne întoarcem la clasificările recunoscute și atestate — este deci într-un sens aplicabil unei atitudini spirituale înțeleasă mai larg.

Popularitatea acestei atitudini spirituale despre care ne propunem să vorbim pornind de la întruchiparea ei clasică în film se datorează în parte poate și reîntoarcerii spre tinerețe pe care o presupune.

Genul cinematografic îndrăgît de zeci de milioane de spectatori, westernul a devenit — atunci cînd e de bună calitate — o variantă modernă

Do you speak english? — la noi la Măcin...
(Ilarion Ciobanu și Mircea Diaconu
în *Profețul, aurul și ardelenii*)





O preerie!
O feerie!...

a basmului, expresie a unui proces real, plin de greutate, contradicții, ciocniri de interese, care a contribuit la nașterea unei națiuni: cea americană.

La fel ca-n basme, pînă la urmă cei buni îi înving pe cei răi, ticăloșii (zmeii) sînt pedepsiți, în calea eroului sînt înnumărate primejdii. El este curajos, voinic, îndemnat, bun țintaș, știe să se lupte. Ea este răpitor de frumoasă, chiar dacă aparent răutăcioasă, cu o inimă de aur, chiar dacă pentru moment în complicitate cu bandiții.

Schemele după care se desfășoară acțiunea sînt, e drept, la prima vedere mult mai diferențiate: el poate fi șerif, simplu cowboy, căutător de aur, fermier cinstit, ea cîntărește la «saloon», iubită venită să-și caute iubitul, aventurieră, o nefericită care și-a pierdut totul, rămînînd de nevoie în orașul sau pur și simplu femeie cu un statut incert, a cărei soartă o va hotărî acțiunea înțeleaptă, neînfricată, dar plină de omenie și înțelegere a eroului principal.

Frumoșii adormiți

Uneori lucrurile, spre plăcerea și amuzamentul publicului, par și mai încurcate; el e un bețivan, un nenorocit care și-a pierdut familia, averea, chiar dorința de a mai trăi sau un neîndemnat ce pare a nu fi capabil să mnuiască pistolul, iar ea o apariție divină, întruchipare a nevinovăției și neîntinării. Care pînă la urmă îl va trezi la realitate pe el (să ne gîndim că și basmele erau pline de frumoase adormite: aici avem și frumoși care par a zace în

letargie), îl va transforma deodată într-un erou care știe ce vrea, are calități de luptător nebănuite, e de o îndrăzneală pe care nu ai fi ghicit-o pentru nimic în lume.

Sigur că în westernuri nu există numai El, Ea și Banditul, ci apar numeroase personaje care-i dau sare și piper. El are adesea un ajutor care intervine pe neașteptate schimbînd soarta bătăliei. Banditul are complici sau subordonați, prin intermediul cărora își exercită dominația asupra tuturor. Ea are o slujnică credincioasă sau o prietenă care se jertfește pentru ea, iar peisajul uman de ansamblu se mai colorează cu un bătrîn înțelept sau hazliu, un patron al localului, un cuplu de fermieri mai în vîrstă care se dovedesc a fi pledici fericirii tinerilor sau, dimpotrivă, îi ascund, un membru al bandei care se convertește într-un cetățean cumsecade sau un fals prieten care e trădător.

Uneori intriga e complicată sentimental (sînt doi care o iubesc pe ea sau două care tin la el), alături de aventuros (urmăriri, curse, dar mai ales un pistol cu care ținta e atinsă din orice poziție), și mai rar polițist (adevăratul făptuș al crimei, fărădelegii e confundat cu altul, căutarea lui e complicată și cere ingeniozitate, pătrundere, agerime) iar totul însoțit într-o băltoacă de whisky sau cîteodată — prin contrast — eroul principal nu bea decît lapte.

Finalul acestor filme este în marea majoritate a cazurilor fericit, chiar dacă el a costat uneori jertfe omeniești sau a dus la distrugeri spectaculoase, pierderi ireparabile. Uneori, dar în cazuri izolate, sfîrșitul, chiar fără a fi pesimist, nu aduce

lumină și dezlegarea așteptată și sperată, ci reprezintă înfrîngerea nu a cauzei binelui, care poate să triumfe, ci a celor care luptaseră pentru ea, evidențiind astfel în mod realist cum se întîmplă lucrurile în fapt.

Dacă ar fi să continuăm comparația cu basmul popular, a cărui schemă de bază este aceeași, trebuie să observăm că westernul reușit este adesea mult mai pătrunzător în crearea personajelor a căror acțiune este mai nuanțată, care au uneori probleme și dileme, al căror profil psihologic nu este atît de linear, ci cîteodată conturat cu finețe și dibăcie, ceea ce și face să sporească verosimilitatea lui, chiar și pentru oamenii cu experiență, care știu că viața nu e simplă, ba poate chiar privesc în mod obișnuit cu blazare încercările de a face să triumfe binele asupra răului, dreptatea asupra nedreptății.

Regula jocului

Acesta este și motivul pentru care nu se cunosc «basme pentru adulți» decît extrem de rar și numai pentru a evidenția printr-o parabolă un adevăr, în timp ce westernurile sînt pentru toate vîrstele, chiar dacă sînt primite în mod diferit de spectatori. Vîrsta, dar mai ales experiența de viață, unite cu o educație estetică, formează treptat o atitudine corespunzătoare față de acest gen cinematografic care exprimă artistic năzuința spre mai bine, aspirația spre frumusețe, nevoia de dreptate și care-i înfățișează pe eroii săi în ipostaze ideale pe care spectatorul nici nu le visează.

Dacă prin produsele acestui gen oamenii doar se autoamăgesc, ajung să creadă în imposibil, confundă construcția imaginată cu viața, arta nu-și mai atinge ținta ei estetică și etică. În schimb, dacă ea le oferă surse de încredere realistă în viață și o delectare față de construcția reușită a unor situații cât mai variate, spectatorii sînt cîștigați.

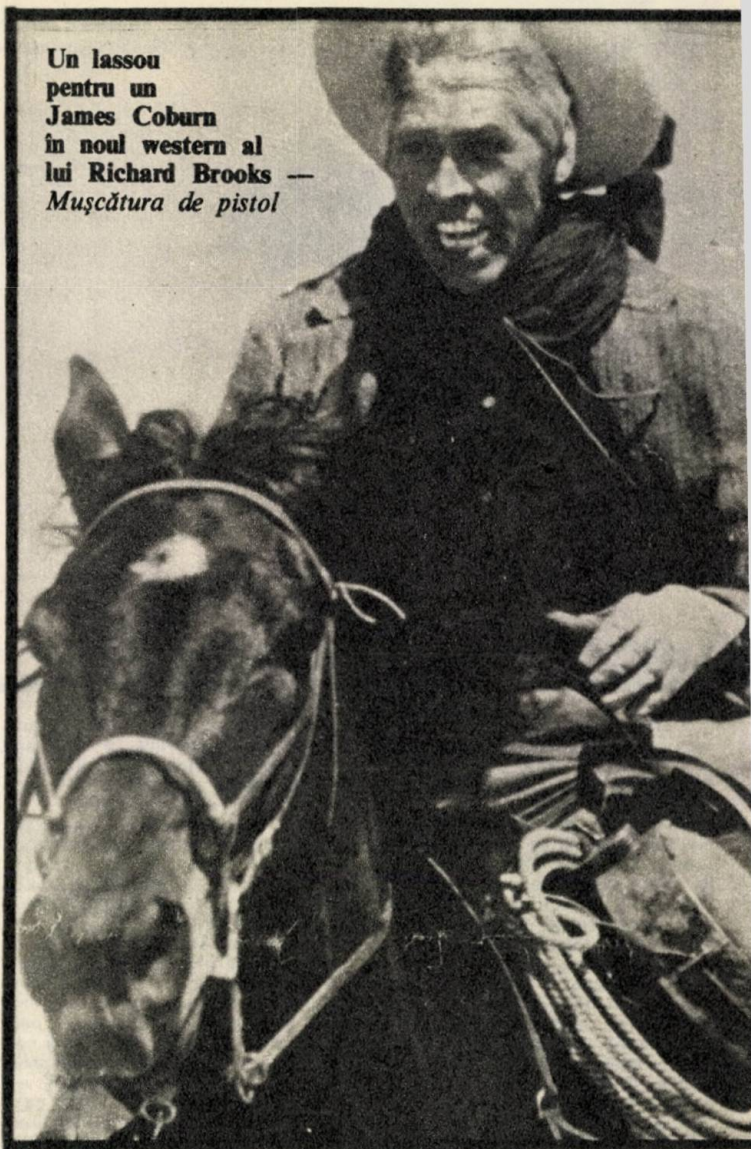
Spectatorul avizat privește cu umor și blîndă ironie schemele pe baza cărora e construit, știe că lucrurile nu se petrec chiar așa în viață, dar pe de altă parte se bucură de perfecțiunea chiar a șablonului, așteaptă cu oarecare plăcere să se întîmple ceea ce el prevăzuse, nu-l plictisește repetarea decît dacă e lipsită de orice fantezie, într-un cuvînt procedează aidoma copiilor care-ar asculta de zeci de ori aceeași poveste fără să li se facă urît.

E drept, delectarea lui e mai detașată, el poate nu ar revedea același western de nu știu cîte ori, dar sursa satisfacțiilor sale se află în ingeniozitatea ridicării edificiului, în farmecul de neatîns al eroilor, în faptul că, deși nu poate și nu vrea să prevadă totul, întrezărește firele aparent nevăzute ale acțiunii. Deliciul se află în căutarea anticipată a soluțiilor, în angajarea sa sufletească alături de destinul personajelor îndrăgite, în abaterile mărunte dar semnificative de la schema de ansamblu, la culoarea pe care o capătă intriga datorită unor detalii individualizante, în micile surprize presărate pe parcurs.

În toate aceste cazuri, spectatorul joacă un joc ale cărui reguli le cunoaște, ceea ce-i permite să participe la dezlegarea enigmelor, să anticipeze soluția, să i se pară că devine astfel egalul eroilor, ba chiar știe mai multe decît ei, chiar dacă acceptă că nu ar avea curajul, îndemînarea și dirzenia lor. Se grăbește să facă o parțială identificare cu modelul, bucurîndu-se atît de lucrurile în care i se pare că îi seamănă, cît și de acelea unde idolul său i-o ia înainte, îl surprinde, îl lasă uimit.

Permanentă oscilație între previzibil și imprevizibil, dorit și nedorit, așteptarea și felul în care îi este satisfăcută, constituie poate atracția principală către această atitudine spirituală mai ales că regula jocului o constituie aici, invariabil, transformarea chiar a imposibilului în posibil, ceea ce mulțumește setea de adevăr și dreptate a fiecăruia. De aceea, dacă e bine făcut, westernul nu numai că merită atenția noastră, dar se plasează cu siguranță alături de celelalte forme ale spiritului prin care omul își construiește o lume imaginată a cărei finalitate expresă este delectarea produsă de mulțumirea pe care o aduce victoria bine-lui asupra răului, triumful adevărului asupra minciunii, zdrobirea nedreptății de către dreptate.

**Un lassou
pentru un
James Coburn
în noul western al
lui Richard Brooks —
Mușcătura de pistol**



Anti-western

Este nedreaptă și falsă prejudecata ierarhiei genurilor care plasează din principiu westernul printre cele «ușoare», «superficiale», «exclusiv deconectante», cînd ele pot fi adesea surse extrem de convingătoare de modele umane, cod de comportare, aspirație spre curaj, noblețe, spirit de sacrificiu, aventură în sensul cel mai frumos al cuvîntului. În legătură cu rolul lor «deconectant» ni se pare de altfel o dovadă de snobism intelectual și pseudo-refinament a-l privi cu superioritate și dispreț. Opera de artă cea mai autentică nu smulge omul din imediatitatea vieții, cum spunea Tudor

Vianu, deci îl deconectează de fapt? Și ritmul civilizației contemporane face chiar așa de inutilă o atare deconectare, fie ea și imaginată?

Avem convingerea că mulți dintre cei care privesc cu un zîmbet de îngăduință ușor ironic sau chiar nu agreează genul au această atitudine mai ales pentru că, din păcate, numeroase pelicule tip western sînt construite defectuos, scrierile din încheieturi, apar artificiale, seamănă ca două picături de apă, se întemeiază pe psihologii rudimentare, sînt reductibile una la alta cu mici modificări și sînt lipsite de orice element de surpriză.

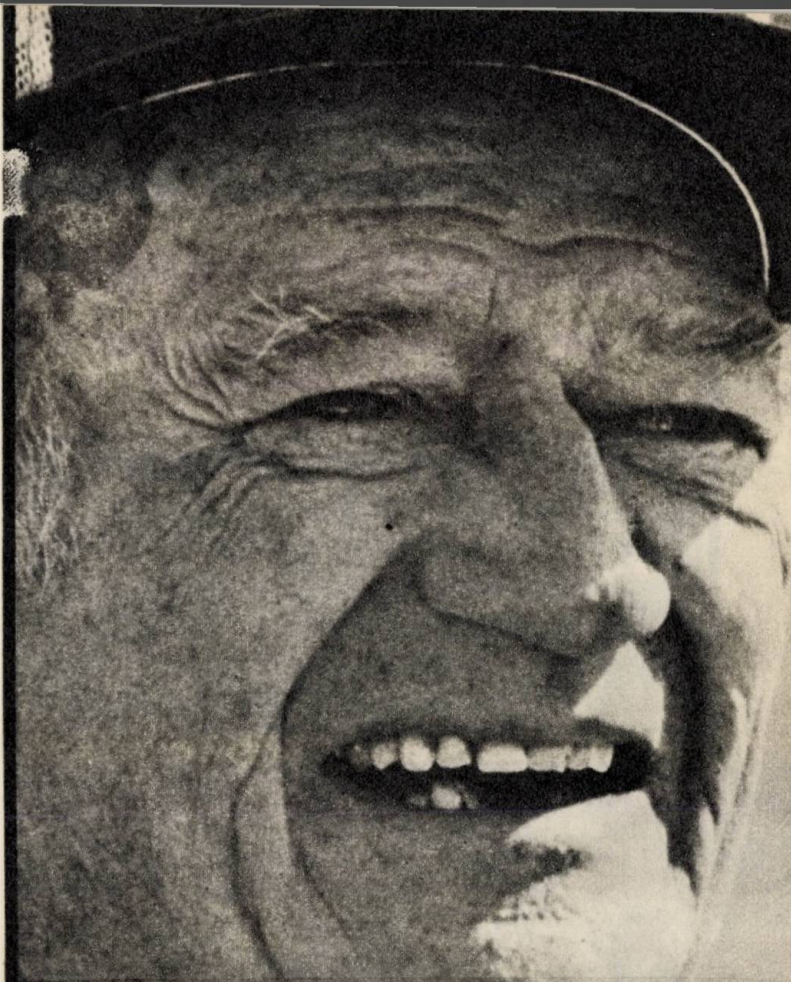
Față de atari westernuri au apărut și filme care le parodiază — născîndu-se — ceea ce este destul de rar, poate chiar inexistent în alte do-

menii — o critică din interiorul artei însăși sau mai bine-zis o critică a filmului prin film. Parodierea simplismelor, a schemelor ultracunoscute, a gagurilor clasice, a tipologiei-stas a eroilor, a polarizării ultraromantice a situațiilor de viață, a sărăcirii psihologice a acțiunii prin intermediul unei spumoase critici a stereotipurilor și șabloanelor a creat un nou tip de western: anti-westernul cu tot ce-l înconjoară: anti-șeriful, anti-banditul, anti-frumoasa, anti-tensiune, anti-happy-end-ul.

Spiritul își ia astfel cu fantezie rămas bun de la lipsa de fantezie, se desparte cu haz de trecutul său devenit onest, se joacă cu inteligență cu produsele sale debile sub raport intelectual și naive afectiv. Este un dar ce aparține exclusiv omului, acela de a se putea detașa de propria-i creație, de a o privi aspru, duios sau nostalgic, de a-i opune drept antidot modele de replică, construcții simetrice inverse, sensuri voit răsturnate.

Publicul se amuză de arabescurile fanteziei, recunoaște în westernurile despre western tot ceea ce poate acceptase pe negândite, devenind mai sever față de autenticitatea, naturalitatea, verosimilitatea operei ce i se propune în tonalitatea gravă și tensionată. Pe de altă parte, el va prefera în continuare să-și permită să nu fie lucid și scrupulos întotdeauna, să se lase furat de farmecul westernului adevărat, chiar dacă în subconștient observă stângăciile, își dă seama de greșeli, corectează extremismele.

În asemenea ocazii, spectatorul se joacă cu sine însuși, acceptă regulile genului și se prefacă că le respectă, crede în eroi și e alături de ei în planul imaginarului, con-



**Din aceeași stofă cu neînfrinții săi cow-boy
(John Wayne, cu puțin înaintea morții sale)**



**Vestul sălbatic
și Toiletonul sentimental
(Linda Cristal
și Leif Erickson
în Chaparral)**

stient că în realitate lucrurile se petrec altfel și că nu orice imagine trebuie măsurată cu metrul etalon și cîntărită pe cîntarul perfecte exactități. El interpretează acum un scenariu propriu, paralel cu cel al filmului, și anume pe acela al spectatorului credul, care lasă impresia că e păcălit, dar care în sinea lui știe că joacă un rol și se străduiește să o facă cît mai bine.

Viața-i ca o scenă — spusese încă Shakespeare — și alături de ea, ca niște imense oglinzi paralele se află arta, care are puterea de a o lumina mai bine, de a mări sau micșora imaginea, de a construi chipul ei ideal sau, dimpotrivă, de a-i realiza reversul. Spectatorul westernului joacă și el pe această scenă reală și totodată își contemplă chipul transformat, văzut la telescop sau microscop, cu o oglindă aproximativă sau una retrovizoare. În toate cazurile, el este singurul care are harul de a putea juca simultan pe mai multe scene și mai multe roluri. E unul dintre avantajele de a fi om.

Ion PASCADI

puncte de referință în filmul
contemporan

Un vrăjitor numit regizor

- Pentru a putea lucra, am nevoie de o desăvârșită prietenie
- Alegerea actorilor e pentru mine momentul cel mai greu
- Niciodată nu faci ce dorești. Faci ce se poate



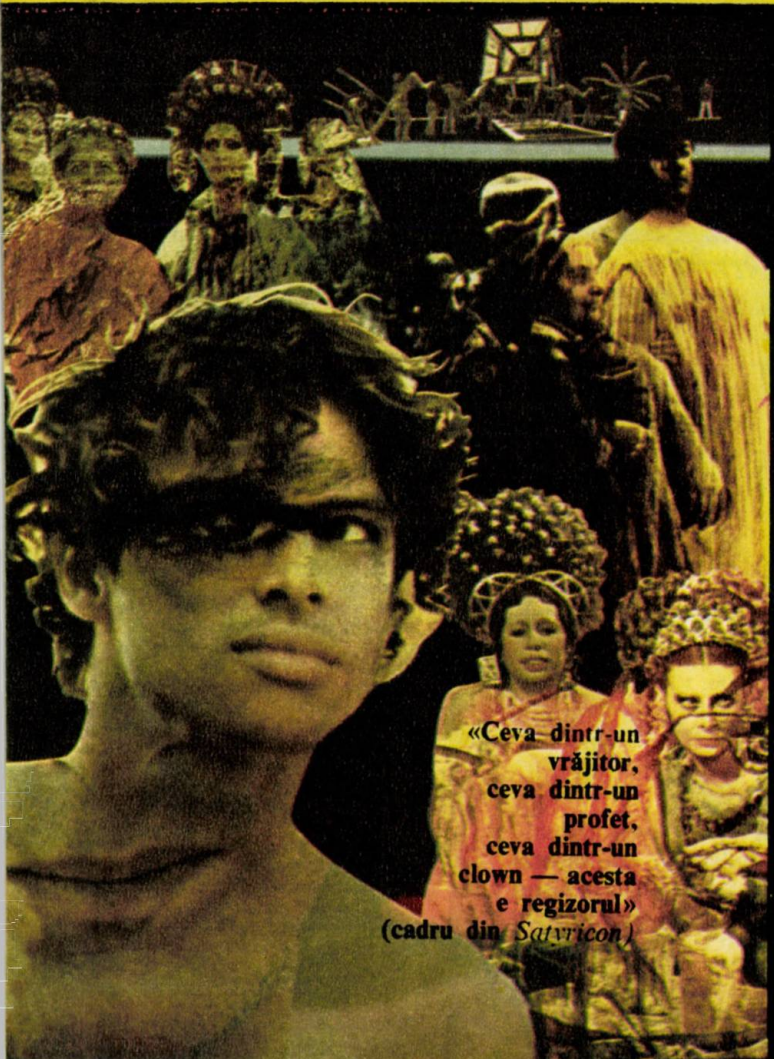
Sînt implicate în realizarea filmului multe aspecte tehnice. De aceea trebuie să cunoști bine tehnica. Dar eu niciodată nu mă gîndesc peste

noapte ce am să turnez a doua zi. Vreau să spun, nu mă preocup de tehnică în mod conștient. Întotdeauna trăiesc filmul. Nu sînt tipul de regizor care caută unghiul și se uită lung prin ochiul obiectivului. Obiectivul nu e altceva decît ochiul meu. Lucrurile trebuie să «curgă» pe platou. Firește, anumite genuri de mișcări de aparat trebuie să fie decise dinainte. Îmi vine foarte greu să vorbesc după terminarea unui film, fiindcă există ambianță specifică și, cînd te afli în afara ei, este dificil să-ți amintești bine ce ai făcut exact...

Istoria a patru-cinci luni de turnare nu este numai istoria particulară a regizorului realizînd filmul, ci mai e și istoria unei călătorii, a unor relații reciproce, a iubirii, a dușmăniilor, a vanității. Așa că absolut totul are de-a face cu filmul, fiindcă totul se petrece într-o anumită atmosferă. Pe mine totul mă ajută, totul îmi dă un stimul — chiar și simplul fapt de a trăi într-o echipă. Cred că asta e, mai presus de orice, o lecție de morală. Îți servește să-ți dai seama mai lucid ce e în jurul tău și ce ești tu...

Pentru a putea lucra, trebuie să fii legat de colaboratorii mei printr-un sentiment de desăvârșită prietenie. Cînd scriu scenariul, le scriu foarte deosebite, dar ele se completează, în fond, în mod perfect. Pinelli este autor dramatic, poate cel mai însemnat și cel mai plin de inițiativă dintre toți autorii dramatici contemporani italieni. Flajano este un scriitor foarte sensibil, un umorist foarte fin, un cronicar pasionat al vieții italiene. Cînd am o idee pentru un film, le-o împărtășesc lor. De cele mai multe ori ideea este confuză, dar întotdeauna mi se pare foarte importantă. Ne-o povestim și subiectul se dezvoltă. Cînd începe să capete formă, ne împărțim munca. Pinelli își ia cîteva scene, Flajano altele și eu, la rîndul meu, altele. Niciodată nu ne impunem limite rigide, munca noastră este mai degrabă o muncă în cîrnă. N-aș putea lucra după un scenariu elaborat cu precizie. Scenariul meu trebuie să aibă margini foarte elastice — să-mi îngăduie nu improvizația, dar libertatea să dezvolt, cînd vreau, o situație sau un personaj. Acțiunea mea capătă bogăție și colorit abia în timpul filmării. Nu consider just sistemul de a veni în fața actorului și a-i declara: «Asta am scris la masa de lucru, asta trebuie să filmăm». Cred că nu este decît în folosul filmului ca în momentul turnării omul să fie receptiv pentru noi posibilități. (...)

În ce privește protagoniștii, adesea ne decidem asupra lor încă în timpul muncii la scenariu. O situație o imaginăm deseori prin prisma



«Ceva dintr-un
vrăjitor,
ceva dintr-un
profet,
ceva dintr-un
clown — acesta
e regizorul»
(cadru din *Satyricon*)

unor actori anumiți. Cîstît vorbind, alegerea actorilor este pentru mine momentul cel mai dramatic, unicul moment neplăcut din întreaga pregătire și realizare a filmului, care, altfel, reprezintă pentru mine întotdeauna un lucru extraordinar de aventuros și distractiv. Alegerea actorilor este, într-adevăr, un moment critic, obositor, penibil. Să dau un exemplu: scriu, creez un rol pentru care s-ar potrivi minunat, să spunem, un om înalt, zvelt, palid, cu înfățișare nobilă și cu limbaj ales; caut apoi acest tip, și în fața mesei mele de lucru încep să defileze actori, figuranți, oameni care s-au prezentat în urma unui anunț, iar eu mă las influențat de realitatea lor vie, de suflul umanității lor. În locul unui om înalt, zvelt și chel, am în față pe unul mic și gras, cu părul stufos, care mă fascinează cu totul și atunci îmi spun: poate ar fi bine... și acesta, deoarece cel care trăia în gândul meu era de fapt o fantomă, în timp ce omul din fața mesei mele de lucru este o ființă omenească cu barbă și vorbește un dialect care mă impresionează sau mă amuză, astfel încît mi se pare că la urma urmelor se potrivește cu rolul, că poate întruchipa personajul meu.

Între mii de ipoteze

Cînd a trebuit să aleg actrița care să joace rolul unei fete paralizate în filmul *Il bidone* (*Escroci*), nu m-am putut decide între patru solici-tante, astfel încît le-am reținut pe toate pentru probă. Le-am îmbrăcat la fel, le-am dat măgele, și abia în ultimul moment am ales. Fiecare dintre ele avea ceva care contura un personaj patetic și sugestiv. Nu știu care sînt criteriile după care aleg, mă ghidez poate după simpatii, după prietenie. Probabil că aleg întotdeauna în ultimul moment — lucru pe care vi-l spun, bineînțeles, numai pentru a întări legenda care se difuzează în jurul meu. Foarte greu mă decid pentru un actor și nu pentru altul (...) Este momentul cel mai dur, pentru că trebuie să aleg între mii de ipoteze.

Intrucît filmul este în esență o artă plastică, voi da prioritate ace-luia care exprimă personajul meu în modul cel mai sintetic, mai evident, mai impresionant și mai con-tradictoriu.

Primul «truc» pentru turnare ar fi să încep cu o secvență din mijlocul filmului. În felul acesta ești silit să dai unele explicații asupra secvenței, explicații care o îmbogățesc și pen-tru tine. Chit că pe parcurs apar so-luții noi. Aproape tot finalul filmu-lui 8 1/2 l-am turnat avînd în gînd o secvență cu un tren. Înainte de a termina filmul, mi-a venit ideea să turnez scena pe un șlep. Așa că l-am cerut producătorului să che-măm toți actorii și figurația cu care lucrasem pe parcurs ca să la parte la micul circ final, și să pot filma astfel un șlep extravagant. Au venit așa ca la vreo două sute de per-soane — atunci am cerut șapte apa-

«Mi-e foarte greu să mă decid pentru un actor sau altul» spune Fellini. Dar nu în legătură cu... (Anouk Aimée, neuitata interpretă din 8 1/2)

rate de filmat, aparate de mină; l-am rugat pe toți să urce scara și cînd începe muzica să coboare la întîmplare, să umble, să conver-seze. l-am spus operatorului se-cund: «Fă absolut ce vrei. Nu filma decît oamenii, fiindcă sunetul vreau să-l înregistrez pe un șlep. Cînd orchestra a început să cînte și toată lumea aceea să coboare, am fost foarte mișcat de scena și de at-mosfera rezultată. Am simțit că acela este finalul cel mai potrivit. Și l-am anunțat pe producător că mi-am schimbat ideea. Renunțasem la tren.

Satyricon a fost filmat complet în studio, afară de scenele de pe ocean. Cred că nici un producător nu are ambiția de a aduce oceanul în studio. Am vrut să fac totul în studio tocmai din pricină că sînt de părere că orice regizor-inventator trebuie să inventeze o anumită at-mosferă. Și dacă filmezi o parte în decoruri naturale, înseamnă că tul-buri un echilibru, o dată ce filmul trebuie să poarte pecetea rigoarei recreării. Dar, în general, niciodată nu faci ceea ce dorești, faci ceea ce se poate.

Ca să fiu sincer, la primul meu film eram mai pretențios. Voiam să mă ocup de montaj, să fac eu totul, să nu pierd nimic din mină. Dar, cu trecerea anilor, prefer să las monteurul să-și facă meseria lui... Chit privește materialul filmat, nu obișnuiesc să-l vizionez parțial — știți, filmul pe care ești pe cale să-l

realizezi nu este chiar filmul pe care îl ai în gînd. Dacă mă apuc să vizio-nez materialul, încep să-mi dau sea-ma că filmul a și suferit o mică schim-bare. Iar a doua zi, cînd vreau să încep turnarea, mă gîndesc la sec-vențele văzute, nu la ceea ce fac.

Uneori, înainte de a-mi începe-zia de lucru, îmi place să ascult niște benzi, m-am deprins să am un fond muzical cînd filmez... Asta te ajută, fiindcă o parte din corpul filmului o ai atunci alături de tine, în studio, te poți familiariza cu ea. Muzica îți este de mare ajutor, fiind-că te situează într-o dimensiune stranie, în care fantezia e stimulată. Uneori nici nu termin bine filmul și i-l arăt lui Nino Rota; colaborăm cu mare rigoare, eu îi spun exact ce-mi doresc, ce vreau și ne așezăm la pian, cu o *Moviola* alături și rea-lizăm partitura necesară.

Nu recunosc definiții și șabloane. Etichetele nu trebuie lipite decît pe geamantane; în artă ele nu înseamnă nimic. În artă omul care vrea să re-lateze altora anumite fapte, trebuie să poată fi și interpretul lor, căci dacă nu știe să tălmăcească reali-tatea, e mai bine să nu încerce. Cel care creează spectacolul cinema-tografic are în sine ceva dintr-un vrăjitor și ceva dintr-un acrobat pe frînghie, ceva de profet și ceva de clovn, ceva dintr-un vînzător de cra-vate și ceva dintr-un predicator (...)

Federico FELLINI

Din volumul «Regizorii și filmul» de Eric Sherman



Actorul,
un
om
ca
oricare

Nu mai credem în idoli



Nu cred că oamenii din ziua de azi caută prototipuri personale, dorind să se identifice pe deplin cu ele. De aceea nu prea cred în actorul ridicat la rang de idol. Contemporanii noștri sînt sceptici, nefcrezători, pentru că prea

multe mituri s-au destrămat în fața ochilor lor, prea mulți idoli s-au dovedit a fi în realitate falși prooroci. Odată cu schimbările care au survenit în societatea contemporană, cinematograful a devenit conștient de misiunea sa, s-au maturizat actorii și spectatorii, dacă nu în ansamblu, cel puțin în majoritatea lor.

De aceea actorul — idolul de odinioară, care exprima tendințele noastre nemărturisite spre perfecțiune, a încetat să mai existe. Și totuși, actorii continuă să se identifice cu eroii pe care-i interpretează obținînd succese răsunătoare. Dar în noile condiții, ei se conduc după alte principii. Nu mai îndeplinesc funcția de mentori, ci se constituie în parteneri de discuție. De multe ori am impresia că publicul acceptă fără rezerve un actor numai în măsura în care consideră că este un model demn de urmat. Se pare că numeroși spectatori, în-deosebi dintre cei tineri, consideră actorul drept un adversar potențial cu care, chipurile, nu este de acord, tocmai pentru a-și întări sentimentul propriei libertăți de opinie. În prezent poți juca unu, două, trei roluri care-l interesează pe spectator, îl mobilizează chiar în vederea stabilirii unui contact direct cu actorul în cadrul căruia să-și exprime adevărul sau dez-acordul. Dar pentru aceasta nu trebuie să-și pui ochelari negri și bleu-jeans din dorința de a reinvia imaginea actorului-erou. Desigur, raportată la celelalte profesii, meseria noastră presupune exprimarea unui acord imediat din partea publicului. Spre deosebire de scriitor, actorul nu poate conta pe aprecierea și acceptarea creației sale de către posteritate, căci el aparține prezentului. În ce mă privește, sînt conștient de faptul că exercit această profesie din considerente personale, spre propria-mi satisfacție. Pentru mine, jocul înseamnă manifestarea propriei prezențe, căutarea unor noi posibilități de autoexprimare. Desigur că, de aici, rezultă nevoia de succes care marchează ieșirea din anonimat. Întotdeauna am fost ambițios. Cînd eram foarte tînr, se spunea despre mine că aș fi încrezut. Probabil că, pe atunci, nu găsisem un mod mai natural de manifestare a propriei personalități. Cred că, în urmă cu 100 de ani sau poate chiar mai puțin, n-aș fi fost actor. S-ar putea să vi se pară grotesc, însă dacă am face o incursiune în timp, de exemplu în secolul al XVII-lea, idealul meu de viață ar fi fost Andrzej Kmicic; în secolul al XVIII-lea, aș fi participat, probabil, la revoluția condusă de Kościuszko, iar mai tîrziu aș fi devenit soldat în legiunile poloneze de pe teritoriul Italiei, cu șansa de a mă număra printre cei 120 de eroi care au luat cu asalt Samosierra. După aceea poate că aș fi dorit să fiu Mochnacki sau altcineva din cercul lui; sînt convins că aș fi participat la insurecția din '63 și, dacă aș fi dispus de suficientă forță și energie imbinată cu o absolută lipsă de scrupule în noile condiții politice, aș fi schimbat romantismul revoluționar cu calculul lucid

Happy-end? Happy, da! Dar de ce „end“?



— Stimată Viaceslav Tihonov, viața dumneavoastră pare un film cu happy-end. Oare vă mai doriți ceva?

— Într-un fel poate că aveți dreptate! Dar numai într-un fel! Pentru că a nu-ți mai dori ceva, înseamnă să dispari spiritualmente. Reușita devine o povară

atunci când vrei să mai continui să crezi ceva mai bun și propriile dorințe de autodepășire îți sînt greu de îndeplinit.

— Îmi închipui la ce vă referiți, pentru că am mai avut ocazia de-a lungul timpului să discut cu actori (mai ales actori de seriale pentru televiziune) de care «s-a lipit» un rol, dar s-a lipit într-asa măsură, încît le vine foarte greu să scape de sub manta personajului.

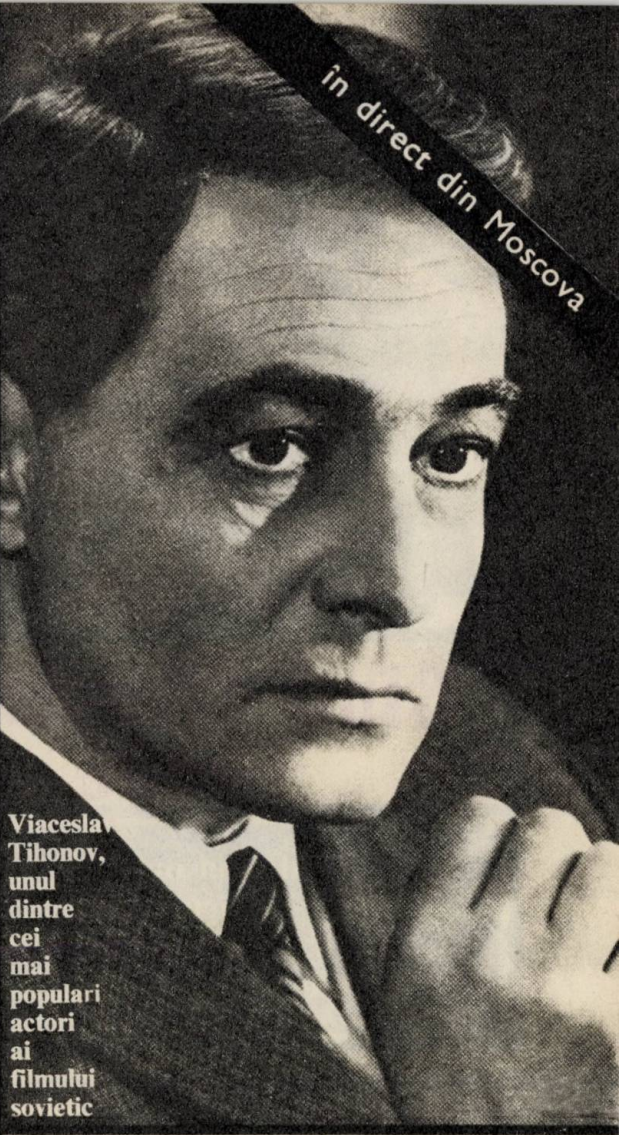
— Într-adevăr... «Șaptesprezece clipe ale unei primăveri» au reprezentat pentru mine rolul pe care un actor îl așteaptă o viață. Dar un rol care te și marchează pentru toată viața... Probabil că în cazul acesta intervine marea forță a artei, a scenariului bun, cu vină puternică, a regiei profesioniste. Și pe deasupra intervine marea forță a televiziunii. Este uluitoare capacitatea micului ecran de a face din bine — foarte bine...

— ...dar și din rău — foarte rău!

— Exact! După serial am mai jucat în câteva filme. Și nu dintre cele mai rele! Pot spune chiar că am dat totul în luptă cu Stirlitz, eroul din «17 clipe...». Cronicile au fost favorabile, ba la **Bim, ureche neagră** — film care știu că a fost prezentat și în România — au fost excelente. Și totuși, în forul meu interior am simțit că de puternic este împlîntat Stirlitz în conștiința oamenilor, am simțit că lumea așteaptă un alt erou la fel. Vă jur însă că pentru nimic în lume n-aș mai interpreta un rol pe același calapod. Dacă aș găsi un personaj la fel de puternic, dar de altă factură, poate că atunci m-aș hotărî la un alt serial. Altfel, nu! Ca peste tot, problema esențială este scenariul. Toți așteptăm scenariu! Vreau sau nu vreau, tot de la opera scrisă pornește esențialul. Poți să ai un regizor genial, poți să ai un colectiv actoricesc de mîna întîi, dar din nimic sau aproape nimic nu poate să apară forța capodoperei. Citesc multe scenarii. Multe chiar bune. Mi-e foarte greu să mă hotărîsc. Literatura ultimilor ani a dat la iveală niște nume și lucrări interesante. Să nu uităm că «Șaptesprezece clipe...» și-a avut baza tot în literatură. Așa că...

— ...așteptați happy-end-ul.

— Nu aștept finalul, decît doar dacă îl înțelegem ca finalul unei căutări dintr-o anumită perioadă. Și recunosc, că n-aș dori cu nici un chip să fiu... nefericit.



în direct din Moscova

Viaceslav Tihonov, unul dintre cei mai populari actori ai filmului sovietic

— Noi vă urăm din toată inima să fiți cît mai fericiți!

— Mulțumesc! Și mulțumesc spectatorilor din România care știu că se interesează de mine și mai ales de viitoarele mele filme. Despre ele însă poate că altădată! Nu din superstiție, ci din respect pentru cititori, din dorința de un happy-end real!

Sorina STARK

al industriașului reprezentat de Karol Borowiecki din **Pămîntul făgăduinței**. Secolul XX, mă pune, însă, în mare încurcătură, fiindcă nu știu pentru cine să optez: oamenii, materialul de viață și-au pierdut expresivitatea — banalitatea și uniformitatea, reprezentînd caracteristicile principale ale existenței. În această situație, profesiunea de «comediant» prin intermediul căruia ne exprimăm visele pare lipsită de sens.

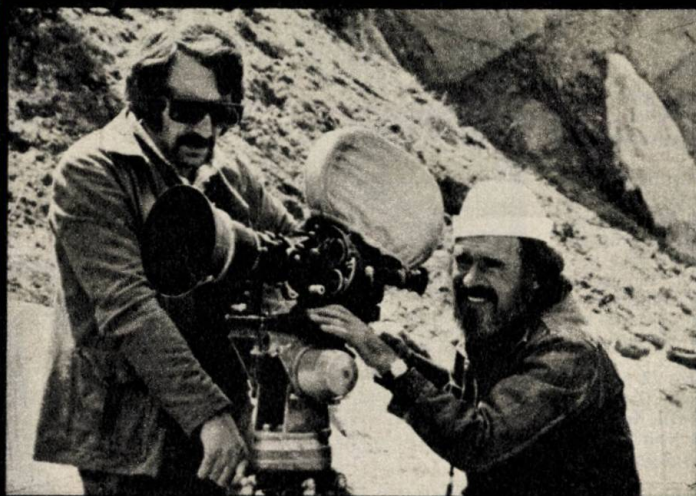
Cred că politica ar fi singura profesiune pe care aș fi îmbrățișat-o în secolul nostru, pentru că nu arta, ci politica reflectă dimensiunile reale ale contemporaneității. Numai un om politic are posibilitatea să domine haosul reali-

tății, să indice țelul capabil să stimuleze imaginația și să declanșeze energiile. Pe de altă parte, dacă profesiunea de politician este cea mai spectaculoasă, aceea de artist este cea mai importantă, pentru că, deși nu contribuie la formarea oamenilor, acționează în direcția purificării moravurilor.

Dintre toate disciplinele artistice, actoria corespunde în cea mai mare măsură țelului meu de a fi. A fi actor — în concepția mea — înseamnă a acționa. Înseamnă să iei atitudine, să susții ceea ce ți se pare important, just, o cauză demnă de a fi îmbrățișată și sprijinită.

Daniel OLBRYCHSKI
Adaptare după «Ekran»

filmul, arta colaborării



Cînd filmează, arde

**Portretul unui operator-flacăra
(Nicu Stan),
iscălit de un regizor obsedat
de onestitate (Andrei Blaier)**



Nicu Stan e înflăcărat, zbuciumat, neli-niștit. Uneori coche-tează cu un soi de demonism ce pare că-l stăpînește. Nu poate filma fără o anu-

me stare de febrilitate, fără să alerge de la un proiector la altul, fără să împingă cu mina lui căruciorul de «travelling», să stea la aparat sau măcar să «țină șarful», să dirijeze tulumba «de vînt» la filmare sau să agite furtunul «de ploaie». Pentru că el este un artist care nu poate deosebi creația lui de munca pe care o face. Cînd filmează, scînteiază, arde. Nimeni nu-și permite să stea degeaba lîngă Nicu; adică nu să «stea», dar să nu participe, să nu se înflăcăreze. Arderea lui impune, contaminează, obligă, aprinde și buturugi ude și pietre. Doar în starea asta poate să lucreze. Își privește actorul din cadru ca pe o pradă, în timp ce dirijează lumina asupra chipului său. Își fascinează prada cu răbdare, meticolos, pe indelete. Nu poți să asiești indiferent la munca lui Nicu Stan. Te subjugă, te tulbură ca oficierea unei slujbe de taină, ca un ceremonial ocult. Te simți umilit și cauți să-l provoci, căutînd idei și soluții noi, solicitîndu-l. Este exact ceea ce și el dorește, așteaptă. Nicu Stan nu cunoaște vorba «imposibil». Nu l-am auzit niciodată spunînd că nu există soluție pentru o anumită problemă, cu toate că, slavă domnului, erau atîtea posibilități pentru a nu le găsi... Foarte receptiv în timpul elaborării, modifică greu ceea ce s-a hotărît o dată, de comun acord. De aceea urăște refilmările, la «realizarea» cărora condițiile tehnice ne sprijină tot mai substanțial în ultimul timp. Cînd ai neșansa unor astfel de refaceri (cine n-a avut-o?!...), opera-



Una din colaborările
Andrei Blaier
Nicu Stan,
Ilustrate cu flori de cîmp
(cu Eliza
Petrăchescu,
Draga Olteanu,
Carmen Galin
și Elena Albu)

**Cu alt regizor
Nicu-Stan în
alt registru:
Înainte de tăcere,
de Alexa Visarion.
(Valeria Seciu
și Liviu Rozorea)**



torul e nervos, grăbit. Ar prefera să nu stea pe platou, dar pentru că rămii și tu... Oricum, trebuie să te decizi repede. Filmăm la fel sau modificăm? Desigur, e de preferat a doua soluție, altfel te alegi, pentru cel puțin o zi cu un fel de «supunere» care nu priește lucrului. Nu-i place să blâmbie, nu-i convine să te blâmbi. Trebuie să știi foarte precis ce dorești, ce urmărești, și cum vrei să obții acel lucru. Din acest moment începe frământarea lui Nicu Stan, pentru a-ți cizela gândul, pentru a-ți limpezi. Construcția cadrului cu el e pasionantă. Elaborarea mișcării — o aventură plină de neprevăzut și de bucurii. Ne mișcăm în locul actorilor, înlocuim fragmente de șină de travelling drepte cu altele, curbe; schimbăm obiectivul, ridicăm aparatul («mai sus pe trepid, Mihail»), apoi ne răzgîndim («mai iute cu practicabilul, Joitoiule, nu-i destul de sus aparatul»), iar o luăm de la capăt, coborîm «scula» pe «broască», batem cuie în căruciorul travellingului, să legăm picioarele trepidului cel mic («broasca»). Din nou, de la început. Treceam fiecare în locul actorilor, sugerăm mișcarea, fixăm compozițiile, stabilim viteza de deplasare, pe fragmente, notăm momentele nerezolvate; vom relua de nenumărate ori cu actorii, cu sugestiile lor, cu propunerile celorlalți colaboratori. Nimeni nu vorbește pe platou în momentele acestea, pentru că cineva o să izbucnească (nu eu...)

Urmează lumina. «Vă rog, cine n-are treabă pe platou să iasă la o țigară, chiar dacă nu-i fumător». Începe dansul luminilor. Codul magic începe să funcționeze ca într-un ritual neștiut. Mai întâi cu vorba «Aprinde!»... «Difuzează!»... «Centrează!»... Mai târziu, vorbele devin de prisos. În liniștea care s-a

asternut demult, se fac numai semne. Oamenii lui Nicu Stan îl pricep mai bine pe operator prin semne. Ceea ce urmează să se vadă pe peliculă însă numai el vede, numai el știe. ceilalți îl cred, au învățat să-l creadă.

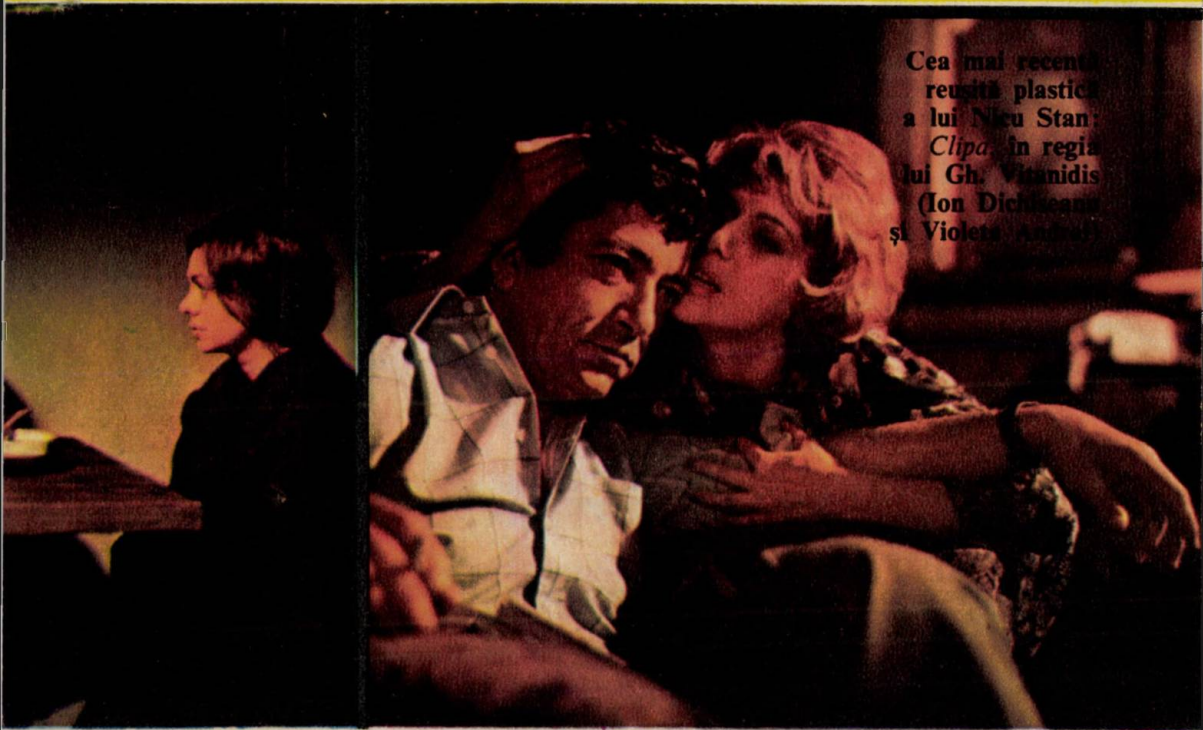
Talentul lui Nicu Stan constă în posibilitatea lui rară de a înțelege. Înțelegerea lui înseamnă ceea ce rămîne pe peliculă. Lucrînd cu regizori foarte diferiți, el a reușit teribil de bine să-i exprime pe aceștia, rămînînd întotdeauna el însuși. Cîtă diferență între nervozitatea avidă, trepidantă, chinuită, arsă, plină de mișcare neprevăzută, cu învăluri suspecte care-i înconjoară pe eroi ca într-o plasă, ca într-o capcană, totdeauna însă cu o sugestie de ieșire, de finalizare, cum a încercat să formuleze plastic căutările și neliniștea eroului filmului nostru din **Diminețile unui băiat cuminte**; între acea crispă în suprainpresii molatice, îngăduitoare totuși, în tonuri reci, distante, contrastante, acea alăturare surprinzătoare și totuși foarte cursivă, foarte logică, substituindu-se efortului eroului de a-și aminti, fără o distribuie curgătoare pe linia faptelor, ci cu una dictată de un anume mecanism al memoriei, cîtă diferență între ele și între pasul greu, apăsător, încărcat de fior, al aparatului din filmul lui Alexa Visarion **Înainte de tăcere**, urmînd dezvăluirea profundă, cu o anume pompă ceremonială pornită de undeva din străfunduri, caldă învălure în tonuri aparent reci, de fapt sfredelitoare, cu mare putere de analiză, ca de aparat Roentgen cu care operatorul pătrunde dincolo de aparențe, în mișcări elaborate, nici o clipă gratuite, vinînd eroul în cadru, pîndindu-l și urmărindu-l, încolțindu-l între pereții mișcători ai cadrului ca între pereții unei tem-

nițe magice, misterioase, de care nu poți scăpa, cu lumina aceea, inventată parcă, metalică, de o rigoare ascetică, ochiuri de lumină difuză, cernută prin ceturile de interior, strecurată prin amurguri încetoșate, de un fast specios, așa cum atît de exact a reușit să rezolve tonul pretins de ecranizarea după «în vreme de război». Și totuși, cît de același e Nicu Stan, demingul unei stări de observație, de studiu, de analiză, de neliniște. Precis și cu mult înainte elaborată. Pentru că Nicu creează doar impresia că improvizează. El, de fapt, pe platou verifică ceea ce a gîndit foarte minuțios dinainte, își valorifică intențiile fără să sconteze surprize, fără să le mai solicite. Fiecare film al lui Nicu Stan e dinainte formulat, ca într-un tablou făcut la șevalet, alternînd în întregul său stări de culoare și de mișcare. De altfel, Nicu pictează structurînd pe plînz stări extrem de vii și penetrante, de o calmă și profundă neliniște.

Filmele de care aminteam sînt numai cîteva exemple din altele altele. Cine nu-și aduce aminte înțelepciunea relatării, sobrietatea caldă, echilibrul, vitalitatea, încrîncenarea ponderată din **Răscoala** sau forța, limpezimea, detașarea aceea, implicată de fapt, a fiecărei compoziții din **Puterea și Adevărul**, tonul epurat de balast de detalii fără semnificații, pentru a păstra esențialul, făcînd loc cu sfială dezbaterei de idei.

Starea de lucru a lui Nicu Stan este neliniștea. Ea asigură lucrului său și, deopotrivă, atmosferei de lucru la care participă, liniștea aceea atît de firească și atît de propice artei adevărate.

Andrei BLAIER



Cea mai recentă
reușită plastică
a lui Nicu Stan:
Clipa, în regia
lui Gh. Vitanidis
(Ion Dichisescu
și Violeta Andrei)

ei
despre
ei



Un salt în infinitul... de carton

Știți
ce
se ascunde
dincolo
de
o secvență
de câteva
secunde
în care
cineva
cade
de pe
un acoperiș?



Parcă ți-e mai drag
să lucrezi primăvara
și la începutul verii.
Soarele nu te sufocă
și încă ți-e dor de căldură,
de lumină puternică,
să ții ochii

mijiți, brodoanele de sudoare n-au
apucat încă să te plictisească și
muștele să te sâcâie, iar vântul, atunci
cînd bate, e răcoros și-ți vine să te
culci în iarba proaspătă cu ochii
spre cer.

Într-o astfel de zi, am făcut una
dintre cele mai frumoase căzături
de la înălțime. Sint atît de frumoase
scenele pregătite bine încît te mul-
țumesc și te fac să le uiți pe toate
celelalte cascade schiopătate; ba că
n-ai avut destul material de amorti-
zare, ba că nu ai putut să te pregă-
tești suficient. O căzătură cu pleca-
rea pe spate, adică extrem de dificilă,
și aterizarea pe o magazie de buta-
forie, cu acoperiș din țiglă de carton
și grinzi de stoaară, atît de subțire
încît ne era frică să n-o rupă vîntul.

Cu aproape un an înainte, eram
pe o străduță din Constanța, lucram
la **inarmat și foarte periculos**,
film sovietic, avîndu-l pe Mircea Ve-
roiu în rolul principal, într-o pauză
Veroiu mă ia să-mi explice.

— O să fac un film după «Ultima
noapte de dragoste, prima noapte
de război».

I-am spus că mă bucur, el a spus
că și el, eu i-am spus că-i doresc
succes și el mi-a spus că «la te!»,
pentru că o să am de făcut o cascadă
foarte periculoasă.

— O să cazi de pe un coș de ta-
brică. O să fii acolo o firmă pe care

...Inima începe să-ți bată
mai tare și urci și urci...
Oare cît de sus?
Mîinile ți se răcesc,
gura ți-e uscată...



trebuie s-o dai jos și cazii. Cazi pe o magazie. Ce zici?

Ce să zic? M-am bucurat. Mai lucrasem cu Mircea Verolu și e unul dintre regizorii care țin să lucreze numai după ce i s-au asigurat pentru cascadori toate materialele cerute. Mare lucru să lucrezi în felul ăsta. Și mai e ceva: contează foarte mult să știi din timp ce ai de făcut. Al scena mereu în minte, o repeți la nesfârșit, de cite ori ai un moment liber, o compari cu alte cascade pe care le-ai făcut sau le vezi în filme. E adevărat că are și un inconvenient, acest fel de a repeta în minte te obosește. Te obosește aproape la fel ca una adevărată. Stai la masă ori în pat, pe stradă, în autobuz și te vezi urcând scările coșului de fabrică. Pare absurd, dar inima începe să bată mai tare și urci, te concentrezi pe mișcare, îți pui problema dacă e bine să urci încet, ori repede, miinile ți se răcesc, gura ți-e un pic uscată, urci, oare cit e de sus? — doisprezece metri? — cincisprezece?; altfel trebuie să-ți gîndești mișcarea de răsucire la o înălțime și altfel la alta, urci, inima bate să spargă pieptul, picioarele sînt moi, moi de tot, abdomenul relaxat, simți ușoare furnicăături prin coloană, uite firmal și deodată totul se precipită îngrozitor, ceva se întîmplă și încă

nu-ți dai seama ce, fracțiuni de secundă, ai transpirat brusc, cămașa se lipește de spate, apoi te relaxezi ottînd ușurat. Nu s-a întîmplat nimic — autobuzul în care erai a frînat cam tare la un stop.

Cine poate să știe toată nebulia acestor ante-momente mintale, cînd totul este mult mai periculos decît în realitate? Și sînt foarte importante, pentru că-ți dau mii de idei cum să-ți rezolvi cutare ori cutare mișcare.

Și a trecut timpul, a venit iarna, eram la Sinaia, pe pîrtia de bob, un sport care te îmbată de plăcere, și primesc telefon de la arhitectul tîmului, Antonescu, să-i spun ce dimensiuni trebuie să alba magazia pe care cad. Și am făcut singura greșală din toată povestea asta frumoasă — i-am dat dimensiunile un pic mai mici.

A venit primăvara, au înflorit magnoliile, s-a crăpat de vară. Era o dimineată caldă, caldă, cu soare aproape alb, era a patra oră cincea oară cînd veneam în curtea acestei fabrici, mai venisem să văd magazia care mi-o construiseră cel de la decoruri, era cald, era dimineată, se tîlma abia după-amiiază, eram singur în curte și m-am apucat, leneș, să-mi așez cutiile de amortizare.

Eram liniștit, mă simteam bine, căzătura o făcusem de pe un perete nu de pe coș, dar tema era aceeași.

Au început să vină întîi un șef de producție, apoi arhitectul, recuzita, am repetat de la cinci metri, ieșea bine, au venit electricienii, secretara de platou, Mircea Verolu, am mai repetat o dată de la zece metri, m-am apucat să-mi reasez cartoanele, s-a făcut de prînz, mă durea un pic spatele de la prima căzătură, pentru că pusesem cartoanele prea apropiate, au venit actorii scenei, George Constantin și Ion Caramitru, era foarte cald și am vrut să fac ultima repetiție de la vreo doisprezece metri.

Nu știu ce naiba am greșit. Cred că am vrut să vin prea paralel cu zidul și n-am mai putut să mă redrez. M-au salvat reflexele. Cînd am ajuns în cartoane, mi-am desfăcut brațele și am tras de cap ca să mai tur din mișcare căci veneam perfect în cap, ori cartoanele te amortizează doar dacă vîi plat pe ele.

Apoi am filmat. Liniștit, cu inima bătîndu-mi doar așa, de emoția filmării, cu orgoliul și mîndria, și liniștea, și bucuria unui an de antrenamente mintale, și a trei antrenamente fizice.

Sînt atît de frumoase scenele pregătite bine încît te mulțumesc și te fac să le uiți pe toate celelalte cascade șchiopătate.

Aurel GRUȘEVSKI



**Acesta
nu e un cascador.
Acesta e Belmondo
însuși,
sporindu-și
publicitatea
și, evident,
onorariul...**



actorul
văzut
de
el
însuși

Tainele și trucurile transfigurării



**«Meseria de actor nu se poate explica.
E ca jurnalistica: trebuie să o trăiești,
să o iubești pentru a o face bine»,**

e de părere vedeta

**ecranului francez: Alain Delon.
Și totuși, cu modestie și pasiune,
cîțiva actori se străduiesc să-și
descifreze «tainele» pentru a le
spori, vorba poetului, Misterul**

**Nu sînt
o „prima
donna“**



Mi-a plăcut întotdeauna să-mi fac bine meseria, să dau cît mai mult în fiecare din filmele mele, dar nu m-a interesat de loc aspectul exterior al acestei profesii. Asta, pentru că nu sînt o «prima donna». Aș fi putut fi jurnalist, scriitor, învățător sau bibliotecar, căci de la cinci ani încoace am rămas un cititor neobosit. De aici provine convingerea mea că scenaristul într-un film e mai important chiar decît regizorul. Fără un text bun, un film e inexistent, chiar dacă regizorul este un geniu. M-am născut într-un orașel din

California, tatăl meu era farmacist. Copilăria a fost aceea a unui mic provincial: agreabilă, dar fără nimic spectaculos în ea. Din păcate, cursele de bicicletă, pescuitul și înotul au fost brusc întrerupte de despărțirea părinților mei. M-am trezit aruncat într-un colegiu.

În lumea spectacolului am intrat datorită unui prieten care mi-a oferit un mic rol în piesa lui Eugen O'Neill «Annie Christie». Această primă experiență m-a făcut să abandonez ideea de a deveni scriitor. Vroiam să am un drum al meu, vroiam să merg la New York. Cu 150 de dolari în buzunar și o scrisoare de recomandare, la 22 de ani, m-am prezentat în fața unui om de afaceri: Wall Street. Eram foarte prost îmbrăcat! Văzându-mă, Street mi-a spus: «O.K., o să fii actor la mine, pentru 25 dolari pe săptămână».

În acel an, la New York era Expoziție Mondială și, la Expoziție, era un pavilion cu «Zidul Morții». Munca mea nu era chiar de actor propriu-zis! Trebuia să atrag publicul la acest spectacol. M-am îmbrăcat într-un fel de combinezon alb, pe cap aveam o cască și o pereche de ochelari groși la ochi. M-au suit pe o estradă și mi-au spus: «A ta e Gregory Peck! Începi și urlă!» Primii mei clienți au fost doi logodnici. I-am spus băiatului: «Heil Tinere! Dacă ai sânge în vine, du-ți logodnica înăuntru și-o vei face să cunoască adevărata emoție!» După trei

săptămâni aveam 75 de dolari în buzunar, dar și o laringită teribilă. După pavilionul de motociclete, am fost ghid turistic. Cîștigam mai bine, și mi-am putut permite să-mi cumpăr un costum de haine și două cămăși. A urmat o slujbă de actor veritabil, într-un teatru de vară, unde în 10 săptămâni jucam în 7 spectacole diferite. Apoi în compania lui Catherine Cornell (una din marile actrițe ale vremii), am străbătut America timp de 8 luni. Și astfel, în 1941, am ajuns la film, în California.

În cele 55 de filme în care am jucat, m-am luptat pentru credibilitate și varietate. N-am vrut niciodată să fiu un «clîșeu». Cînd mi s-au propus roluri asemănătoare cu cele anterioare, am refuzat întotdeauna. Poate, pentru că nu sînt un actor «tipic». Au fost momente bune sau mai puțin bune în cariera mea. În general nu mă plîng. Adeesea îmi aduc aminte o frază pe care mi-a spus-o Gary Cooper cînd eram tînr. Ne-am întîlnit la o recepție: «Gregory Peck? Am auzit vorbindu-se de tine. Cîte filme ai făcut? — Două, am răspuns eu. — Ei, și cum sînt? — Unul e bun și altul prost». Cooper a tăcut puțin și apoi, punîndu-mi mîna pe umăr, a conchis pîrîntește: «Băiete, ești deja mult mai avansat decît alții. De ce nu lași totul baltă atîta vreme cît mai ai o bună reputație?» Poate că trebuia să-l fi ascultat...

Gregory PECK

Nu eu am ales filmul. El m-a ales pe mine

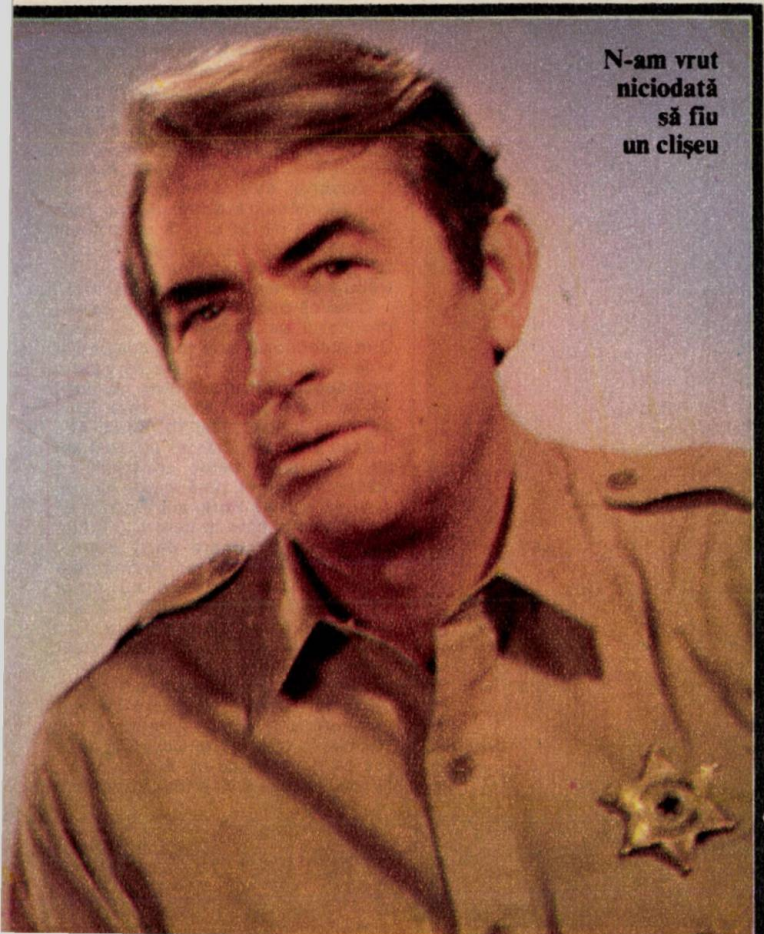


Nu eram încă o vedetă pe deplin confirmată cînd am turnat pentru prima oară cu Jean Gabin — **Melodie în subsol**. Prima întîlnire nu o voi

uita niciodată: simplul fapt că un om ca Jean Gabin s-a ridicat în picioare pentru a-mi spune «bonjour, monsieur», strîngîndu-mi mîna, m-a încrăcinit, cu atît mai mult cu cît, mintea mea era copleșită de figura acestui om, care în anul nașterii mele filmase deja **Pépé le Moko**. Vedeti, în meseria noastră contează imens să știi să respecti «ierarhizările». Chiar dacă uneori am cîștigat mai mult ca Jean Gabin, pentru mine important era că puteam să «dau replică» lui Jean Gabin. Ca să înțelegeți mai bine e suficient să priviți afișele acelei vremi. Întotdeauna pe primul loc este el, urmat de mine sau Belmondo. Asta chiar și atunci cînd box-office-urile ne considerau valori certe, nu numai ale filmului francez. Acest lucru nu-l uit niciodată! De altfel îmi place să privesc în trecut. Dar o fac numai în singurătate.

Întreaga mea forță își are izvorul în copilărie, în trecut. Tot ceea ce am devenit, tot ceea ce am făcut se datorează acestui trecut de care am rămas foarte legat. E trist însă cînd, întorcîndu-te în urmă și încercînd să întîlnești oamenii copilăriei tale, înțelegi că nu mai vorbești cu ei aceeași limbă. E dur, dar asta e! De fapt, e rezultatul vieții pe care o duci, a ceea ce viața a făcut din tine. Păcat! Pentru mine este o reală suferință. În aceste momente simt un vid imens, dar mai ales mă simt neputincios în fața lui. Desigur că veți spune: «dar reușitele, dar succesele»?! Tot ceea ce se spune despre mine în acest sens e fals. La începutul vieții, nimic nu mă «predestina» acestei meserii, ca să nu mai vorbim de celebritate. Nimeni din familia mea nu a fost actor. E drept că am vrut întotdeauna să reușesc în viață, dar «cum» o voi face habar n-aveam. Cînd am terminat serviciul militar, nu știu nici azi de ce nu am acceptat diversele meserii propuse. Poate din cauza asta, atunci cînd mi se cere să vorbesc despre film mă simt incomod.

O să rideți, dar mă consider ca un fel de «miracol» în această meserie. Nu eu am fost cel care a ales



N-am vrut
niciodată
să fiu
un clîșeu

filmul. Aș putea spune că el a venit la mine, m-a prins, și-a făcut din mine ceea ce sînt azi. Niciodată în sala de cinematograf nu m-am gândit că aș putea deveni partenerul celor de pe ecran. Pentru așa ceva ar fi trebuit să mă nasc și să trăiesc în lumea spectacolului sau într-un mediu apropiat. Or eu, înainte de a fi soldat, eram comerciant. Fiul unui comerciant! Cum mi-ar fi putut trece prin cap să devin actor! Poate din nevoia de a înțelege ce s-a întîmplat cu mine izvorăște această dragoste de trecut. N-aș vrea să credeți că trăiesc într-o «euforie totală». Mi se întîmplă să fiu satisfăcut de maniera în care am interpretat un rol. Desigur, sînt fericit că sînt un star. Am muncit ca să

fiu, mai bine spus m-am luptat ca să devin. Dar am ținut să rămîn un star francez. Aș fi putut face carieră în S.U.A., de exemplu. Sînt însă prea francez ca să nu-mi lipsească bucuriile mele mărunte, străzile familiare, magazinele.

De aceea sufăr cînd văd lipsa de interes față de adevăratele noastre valori. Calificativul de star nu numai că-l accept, dar îl și proclam. Termenul nu se adresează numai oamenilor de aceeași profesie cu mine. Ca să fii star, e nevoie ca apariția persoanei tale să fie însoțită de ceva misterios, de ceva inexplicabil. Toți recunosc că sînt din ce în ce mai puține statururi. De aceea poate cultiv «misterul» în jurul meu.

Alain DELON

Mă aflu la cheremul celebrității



Sînt un tip neîncrezător. Probabil că în tinerețe am muncit din greu la New York. A fost o perioadă de 14-15 ani cînd am făcut aproape orice,

numai actorie nu. Și cînd treci prin multe experiențe, începi să nu mai ai încredere în spusele altora, mai ales atunci cînd îți judecă opera. De fapt, sincer să fiu, nu știu dacă am procedat bine. Poate aș fi reușit să mă apuc de actorie mai devreme... Poate mi-am neglijat talentul... Cine știe?

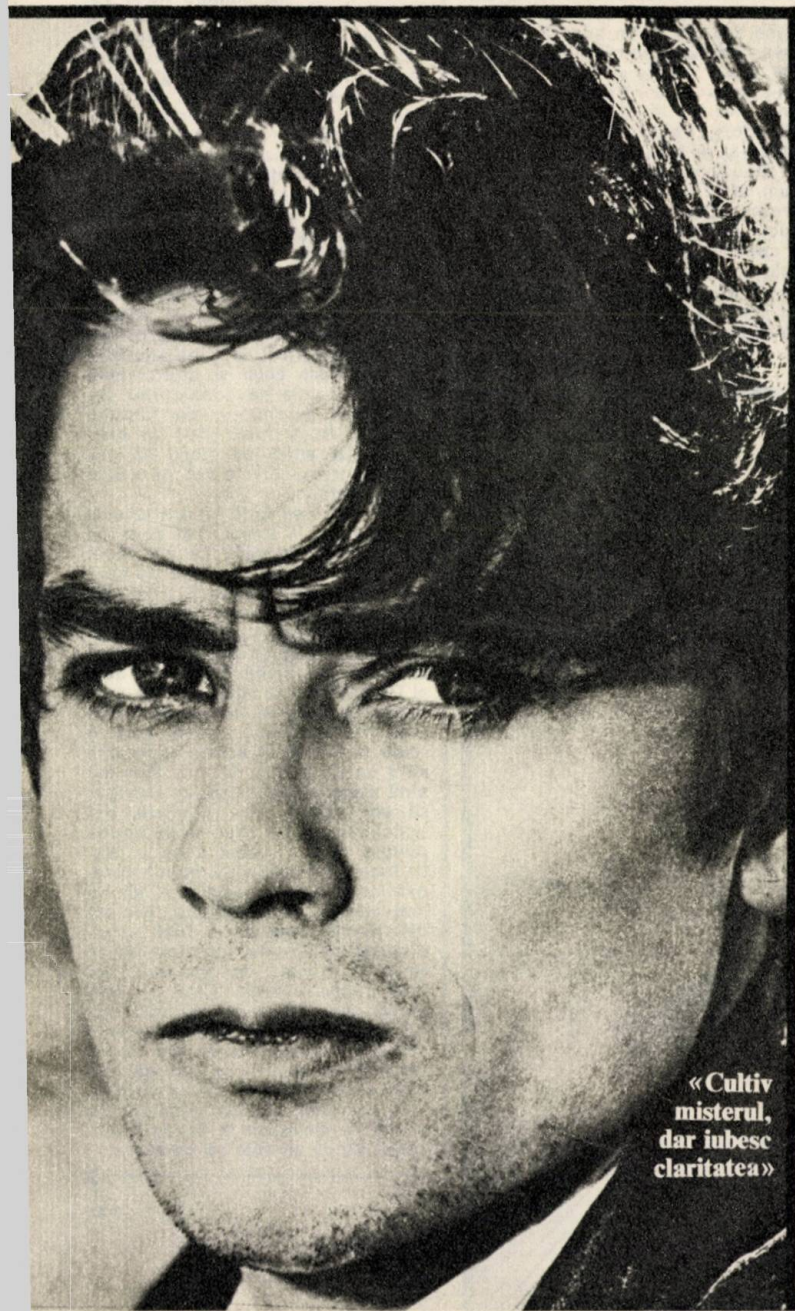
Am o viziune filozofică asupra carierei mele. Sau defensivă. Deoarece niciodată nu m-am lăsat demobilizat, deviza mea sună astfel: dacă reușesc, bine; dacă nu, iarăși bine. Niciodată nu m-am cramponat de un lucru.

Necazul e că mă aflu la cheremul celebrității. Lucrez fără încetare, iar cînd îmi propun să-mi iau o vacanță, nu reușesc să o lungesc prea mult. Ba chiar și în timpul asta discut proiecte de film. Cred că totul se datorează temerii că nu voi mai fi distribuit. Pentru că oricît m-aș strădui să rămîn fidel devizei mele, sînt condiționat de unele clișee, cum ar fi celebrul: «Valoarea actorului de film se măsoară după ultimul rol». Publicul e ingrat și uită ce ai făcut înainte. N-ar fi cazul să-mi tac probleme, dar mă chinuie gîndul că trebuie să mă mențin la același nivel.

Cred că publicul mă place pentru proletarul pe care-l vede în mine. Sînt muncitorul care face ceea ce ar vrea și el să facă. Poate de asta a avut succes *Filiera*. Nu-mi fac iluzii că aș fi singurul actor care ar fi putut să joace acest rol. Mulți alții puteau s-o facă. Dar eu am fost cel ales. Nu eram deloc conștient ce înseamnă filmul pînă cînd, cu ani în urmă, la New York, am început să joc comedie, care îți cere mai multă logică și îndemnare decît drama. Pentru că de multe ori drama este arbitrară: poți alege să nu strigi într-o scenă în care un altul ar striga și aceasta este deja o alegere. Dar în comedie dacă nu stirnești risul n-ai făcut nimic.

...Cred că am devenit actor din cauza lui Brando. Aveam senzația că semănăm. Nu ca înfățișare, ca posibilități interioare. Ceva îmi spune că pot face ca el. Sînt convins că de aceea are atîția suporterii.

«Cultiv
misterul,
dar iubesc
claritatea»



Nu sînt
de acord
cu regizorii
care ne tratează
ca pe niște
instrumente

Umorul conservă specia umană



«Am cunoscut subiectul cărții după care s-a făcut filmul **Zbor deasupra unui cuib de cuci** încă de la apariție și cred că orice actor ar fi

dorit să interpreteze rolul lui **McMurphy** — zice **Jack Nicholson**. Știu că și **Kirk Douglas** l-a jucat pe **Broadway** în 1963. Astăzi piesa se montează destul de des în America și are întotdeauna succes. Am văzut actori foarte diferiți în acest rol. Dar **Antonioni** a zis că nimeni n-a interpretat mai bine decât mine acest rol «Nimeni n-a știut să dea privirii glaciale strălucirea luminii.» Sînt măgulit.

Multe dintre personajele interpretate de mine, **Gabriel** din **Drive he Said** (Condu, spuse el), din **Easy Rider** (Călărețul lejer), din **Five Easy Pieces** (Cinci piese) ori **A Safe Place** (Un loc uscat) sîrîresc în nebunie. Dar cred că starea lui **Murphy** din **Zbor deasupra unui cuib de cuci** este în mod eronat denumită nebunie. În societatea noastră, oamenii trăiesc prea sub presiune pentru a putea defini exact pragul unde începe nebunia și se termină starea normală. Nu există în film o sentință definitivă asupra nebuniei lui **McMurphy** și în acest sens s-a înscris interpretarea mea. Spectatorii pot considera «Zborul» ca pe un fel de revoltă, iar personajul — un antierou. Acest om nu face nimic altceva decât să evite închisoarea, de aici decurge totul. Am fost etichetat după acest rol ca avînd «vocația abandonului», un abandon foarte complex care nu este în întregime negativ. De fapt, posibilitatea alegerii este foarte limitată pentru contemporanii noștri. Cred că în anume împrejurări, a te retrage reprezintă actul cel mai pozitiv. Într-o lume unde relația cea mai simplă devine din ce în ce mai dificil de menținut pe plan afectiv, există un fel de decizii: nondeciziile pe care le luăm și care sînt adesea modul cel mai dur de exprimare a opțiunilor noastre.

...Am încercat să întrușchipez pe ecran probleme de viață exact așa cum le tratez eu în realitate. Așa mi se întîmplă în fiecare zi; reacționez ades într-un mod total diferit de felul cum reacționează americanul obișnuit. Acesta e și unul din motivele pentru care nu doresc să fiu plasat într-o categorie precisă.

...Cit privește munca mea ca ac-

Oamenii văd în el un fel de forță, o forță care ar putea fi o atitudine zilnică.

În general, judec actorii după tîlmele pe care le fac, lucru valabil și pentru regizori. Dacă se opresc asupra unui proiect oarecare — bineînțeles dintr-o mie și unu de motive — înseamnă că nu se prețuiesc la justa lor valoare, că nu-și cunosc posibilitățile de regizor, actor, scenarist sau ce-or mai fi.

Eu, de pildă, am făcut **Mireasa lui Zandy**, pentru că mi-a oferit un rol unic în cariera mea de actor. Nu mai jucasem niciodată o asemenea relație. E știut că actorul e atras de orice noutate, pentru că îi întărește convingerea în capacitatea sa de a crea roluri cît mai diferite. Un singur lucru nu trebuie să pierzi din vedere: să nu spui ceea ce crezi.

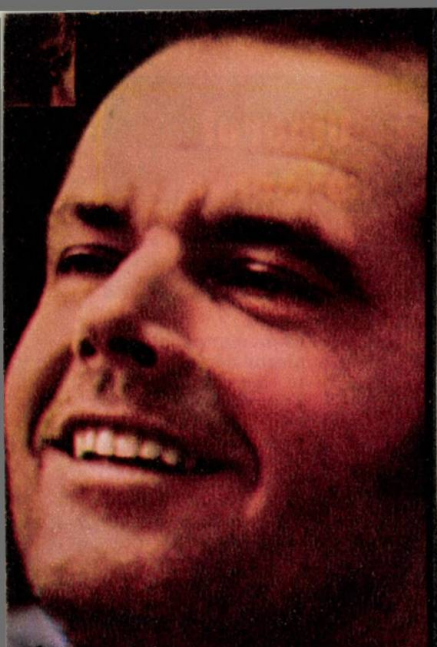
Nu mă opresc prea mult asupra scenariilor. Poate că nu e bine. Le citesc și de la prima lectură mă hotărîsc dacă vreau să fac sau nu personajul. Am încredere în intuițiile scriitorului. În felul cum vede

el o anumită scenă. Am încredere și în ceea ce pot adăuga eu acelei scene, integrîndu-mă în contextul general. Îmi place această competiție care este realizarea unui film.

Ca actor nu sînt de acord cu regizorii care ne tratează ca pe niște instrumente. Noi, actorii, avem ceva de spus. Jocul este gîndire și sentiment. Dar încă mulți regizori mari gîndesc altfel. **Alfred Hitchcock**, de exemplu, nu știu ce simte el, personal, despre actori, dar știu că, după părerea lui, un actor există numai ca să fie minuit, ca să i se spună unde să stea, ce să zică și ce să tacă.

Mi-ar place să fac regie, dar nu renunțînd la munca de actor. N-aș vrea să rămîn platonat ca actor. Dar există o realitate pe care trebuie să o înfruntăm: la noi, actorul este o marfă și nu poți rămîne toată viața la acest stadiu. Așa că trebuie să te pregătești să mai faci și altceva.

Gene HACKMAN



«Îmi place să-mi păstrez umorul în cele mai grave situații»

tor, am încercat să subliniez anumite cuvinte, să le atribui o serie de accente în funcție de ritm, de măsura pe care voiam s-o dau textului. Studiez scenariul în fiecare zi sau în fiecare noapte, puțin câte puțin, ca și cum aș încerca să dirijez o bucată muzicală. Mă familiarizez astfel din ce în ce mai mult cu rolul, cu toate posibilitățile pe care le conține

...Prin 1975, revista «Time Magazine» mi-a consacrat un articol de fond în care mă numea «o vedetă cu suris de asasin», poate din cauza importanței pe care o acord ironiei în rolurile mele, ironie accentuată de sprâncenele în formă de accent circumflex, care — spun criticii — mă împiedică să iau ceva în serios. Asta ține, aș zice, și de o dorință a mea de a păstra permanent o anume calitate a umorului vieții, căci sînt convins că umorul conservă specia umană. Latura comică are un mare rol în filmele mele. E adevărat că nu sînt autorul filmelor mele, nu fac decît să le interpretez dar sînt bucuros de câte ori mi se oferă subiecte care lasă loc pentru a rîde chiar în mijlocul unei situații foarte grave.

Desigur, aceasta nu am învățat-o de la profesorii mei de artă dramatică (Jeff Corey, Martin Landau, Don și Ruth Roman), care susțineau că poți învăța o meserie, dar stilul rămîne individual. Meseria nu are valoare, dacă nu simți rolul pe plan intuitiv. Înveți o serie de trucuri utile care pot ajuta în toate situațiile. Dar dincolo de meseria învățată și de aceste trucuri, trebuie să răzbească propriul tău stil.

Jack NICHOLSON



«Între a fi star și a fi om politic nu mi se pare că există o contradicție»

Aș vrea să creez un nou Hollywood



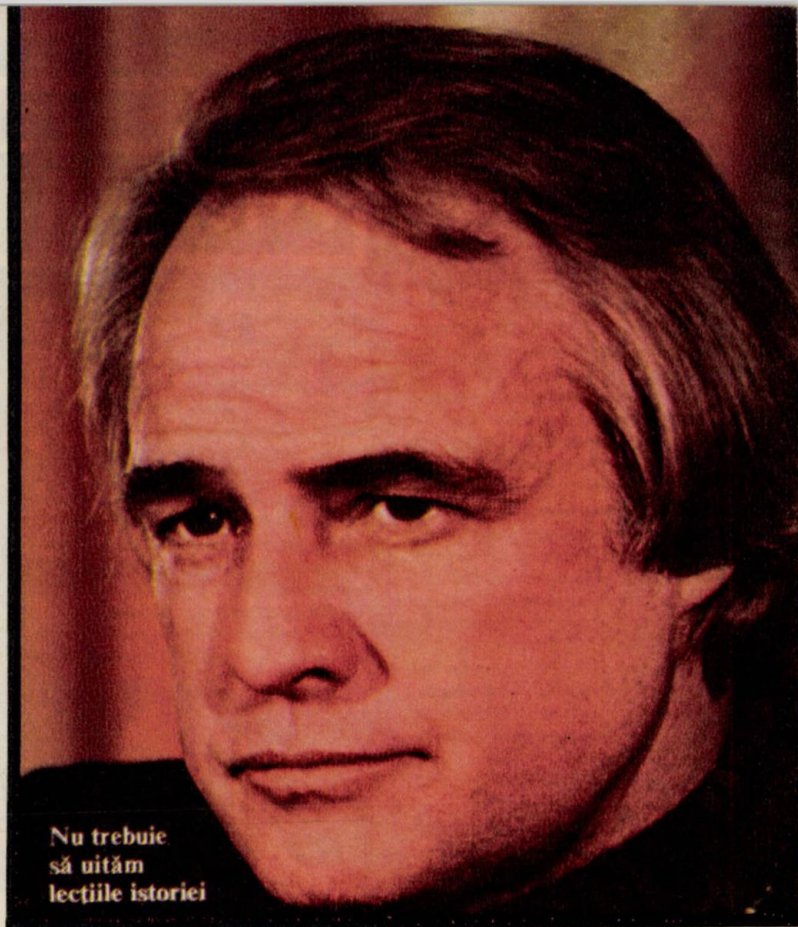
Am căutat ca filmele din ultimii doi ani să fie nu numai bune ci și comerciale. Sper că am reușit. Așa cum, în sfârșit, sper că am reușit să demonstrez

că pot fi și actriță și militantă și că jocul meu s-a îmbogățit tocmai prin «conștientizarea» mea. Deși poate privită din exterior, evoluția mea politică pare prea rapidă. În realitate, ea a fost însă un proces lung, care a început din 1962, de pe când trăiam în Franța. Era prima mea experiență de acest gen. Eu, americanca de 25 de ani, obișnuită să-și considere țara ca locul cel mai bun din lume, m-am descoperit în Europa ca o naivă, ca un simplu produs de frumusețe al anilor '50, o fată care nu citise în viața ei un ziar. Am crescut într-un mediu de super-privilegiați, pentru care nu am niciun respect. Privind în urmă, îmi e rușine de anumite fapte ale mele și nu vreau să fiu niciodată asociată, nici identificată cu acest mediu. De atunci, din anii '60, am început să mă întreb: «la ce sînt utilă?» și răspunsul mi-l dădeam singură — «nu am identitate, sînt un nimic, de fapt nu exist. Cum pot să privesc oamenii care mă stimează atîta vreme cît ei respectă un nimic?» Astăzi văd totul într-o altă lumină.

Am nevoie de film, pentru că prin el îmi pot exprima multe din preocupările mele sociale. Ceea ce mă pasionează sînt rolurile de femei care se străduiesc să evolueze, sau trăiesc un moment ce declanșează eliberarea lor. Este și cazul eroinei din **Întoarcerea acasă**. Pentru mine, între a fi star și a fi militantă nu există antinomie. Dimpotrivă. A fi o actriță angajată politic este, recunosc, oboseitor. Uneori mă tem că nu voi avea destulă rezistență. Mă străduiesc din răpider să nu redevin femeia-obiect, actrița-obiect, sotia-obiect.

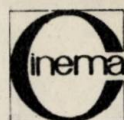
N-am ținut niciodată o pușcă în mînă, decît pe platoul de filmare. Duc o altfel de luptă. Un fel de luptă sînt și filmele în care joc. **Întoarcerea acasă**, de exemplu, e în întregime bazat pe drama și tragedia celor întorși din Vietnam. Nu putem, oricît am vrea, să închidem ochii în fața lor. Din aceeași nevoie de a vorbi prin film despre preocupările mele sociale, am fondat împreună cu Bruce Gilbert o societate de producție numită «Eyewitness» (martor ocular). Sper să fim printre cei ce vor reuși crearea unui «nou Hollywood».

Jane FONDA



Nu trebuie
să uităm
lecțiile istoriei

Sînt un rebel care a reușit



Banul nu a însemnat niciodată nimic pentru mine. Trei milioane sau trei mii de dolari, pentru mine e același lucru. Alții dau greutate acestor cifre. De fapt asta și vreau: să fac zgomot, să întind coarda în așa fel încît întreg eșafodul star-systemului să se prăbusească. Credeti că, dacă eu, Marlon Brando, mă potolesc, lucrurile se schimbă? În prezent, Redford, Newman, McQueen și toată clica scump plătită își fac o datorie din a mă imita. Iar producătorii îi urmează îndeaproape. Mi-ar place să ajut industria cinematografică să se ruineze. Așa cum e construită ea azi, mă dezgustă, pentru că a ajuns o societate de con-

sum. Producătorii știu foarte bine ce gîndesc despre ei. Și, dacă sînt atît de inconștienți pentru a-mi da sumele absurde cerute de mine pentru a-i provoca, mie nu-mi rămîne decît să accept. De altfel, cea mai mare parte din acești bani sînt luați de fisc. N-am avut niciodată mașini, nici yaht, n-am dus și nici nu duc o viață mondenă. Și totuși sînt mereu cu buzunarele goale. Din fericire, am o mînă largă. Cînd mi se cere un împrumut, nu pot niciodată refuza.

Se spune adesea despre mine că sîmăn mult cu rolurile de «învinși» pe care le joc. E adevărat că sînt un soi de «rebel». Dar sînt un rebel care a reușit. Atît doar că nu mai încerc, ca în tinerețe, să mă conving că iubesc. Mă analizez întotdeauna foarte atent. Cred că, înainte de a te ocupa de alții, trebuie să pui ordine în propria-ți conștiință. Cel mai bun lucru făcut în ultima vreme e rolul din filmul lui Coppola **Apocalypse now**. E un film despre războiul din Vietnam. Pentru unii ar fi desigur preferabil să uite acest război. Eu cred însă că nu trebuie să uităm «anumite lecții».

Marlon BRANDO

Traducere și adaptare de
Luminița PERIANU și
Mariana PARASCHIV

Acul kilometrajului este fixat de o bună bucată de timp la 120 pe oră. Noroc că șoseaua este pustie. E și

firesc la 3 noaptea și pe o ploaie ca asta sînt puțini aceia care s-ar încumeta la drum. Din cînd în cînd apar fantomatic, din noapte, camioane oprite pe marginea șoselei. Ce n-aș da să fiu șofer pe un camion care transportă fin. Trebuie să fie nemaipomenit de plăcut să dormi în cabină învăluit de mirosul finului, acompaniat de tam-tamul picăturilor de ploaie.

Dacă vreau însă să mai prind o țandără de somn, trebuie să mențin viteza constantă. Bine că în pauza spectacolului am băut o cafea zdravănă făcută de Victorița. Victorița, cabiniera șefă a teatrului, știe să facă o cafea ca nimeni pe lume.

Am să ajung la Sibiu pe la ora patru, așa că pînă la 6 jumătate aș mai putea prinde două ore de somn. Am timp să mă îmbrac în costumul de epocă și să fiu gata la ora șapte cînd se pleacă la filmare.

Dacă dădea cel de sus și lucrăm la un film obișnuit, mîine ar fi fost zi de pauză, din cauza ploii. Dar filmez **Mihai Viteazul** cu Sergiu Nicolaescu, care așteaptă o ploaie de două luni. Mi-a și spus printre altele: «Dacă avem noroc să prindem o ploaie sănătoasă, cînd filmăm la Gorăslău, ne-a pus dumnezeu mîna-n cap».

— De ce?

— Închipuiește-ți: Mihai călare îl urmărește pe Bathory care a căzut de pe cal. Bathory aleargă prin băltoace, cade, se ridică, își pierde puterile, iar cade, iar se ridică, în cele din urmă se tirăște prin noroi, iar tu îl urmărești călare, la pas, implacabil ca destinul...

— Pînă cînd? am îndrăznit să-l întreb.

— La nesfîrșit. Imaginea trebuie să capete putere de simbol. Îți dai seama?

— Cred că da. Cum s-ar spune «îl scot din istorie».

Îmi place imaginea. Trebuie neapărat să filmăm mîine. Plouă într-una de cîteva zile, cerul e mohorît, exact ce ne trebuie. Trec prin Rîmnicu Vilcea care doarme parcă de cînd lumea. Numai la Combinatul chimic licăresc niște luminițe, semn că nu sînt singurul treaz în univers. Pe defileul Oltului sînt nevoit să încetinesc. Curbele se succed obsedant una după alta, după o regulă știută numai de ele; două la dreapta una la stînga, alte

literatura actorilor

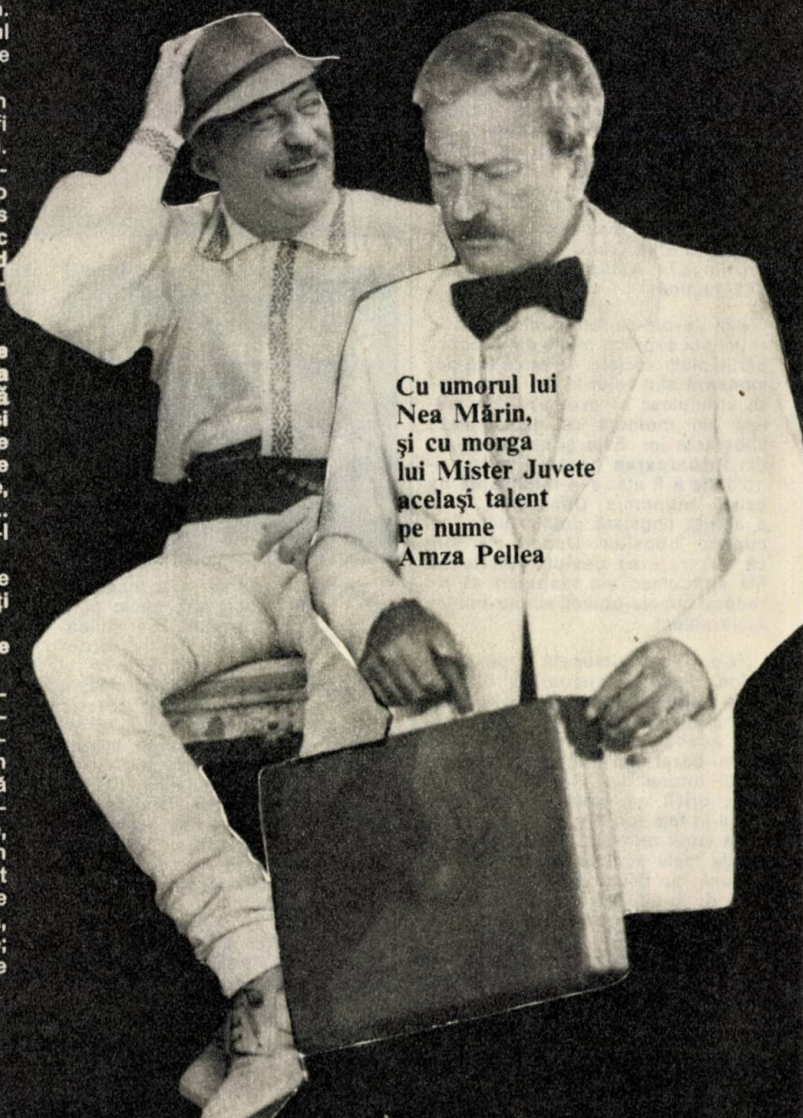
Prietenul meu, calul

două la dreapta și pe urmă una periculoasă la stînga. Simt cum mașina derapează ușor și mai reduc din viteză. Trebuie să ajung musai teafăr la Gorăslău, acolo mă așteaptă trădarea intruchipată de Batory, s-o tăvălesc în noroi și s-o alung din istorie...

Zîmbesc în întinericul plăcut al mașinii, gîndindu-mă cum va primi prietenul meu Gimi Besoiu, interpretul lui Bathory, ideea cu «simbolul».

Șoseaua tăiată în pieptul muntelui se strecoară, anevoie, printre păduri întunecate de brad. În lumina farurilor parcă plouă cu perle.

Cu perle sau mai degrabă cu lacrimi. Cîte lacrimi au curs oare, de-a lungul veacurilor, pe plaiurile acestor munți? Probabil că le-a supt piatra, altminteri Oltul ar fi trebuit să curgă la vale sărat. Poate că din cauza lacrimilor, unele stînci sînt așa de albe. Prima oară, cînd voi avea ocazie, voi încerca cu virful limbii o bucată de stei, să văd dacă cumva nu are gust sărat. Sînt mai mult decît sigur că sînt pe cale să fac o descoperire uluitoare. Simt nevoia să beau puțină apă, dar ca de obicei am plecat în grabă și am uitat să umplu termosul. Încă o curbă la stînga...



Cu umorul lui
Nea Mărin,
și cu morga
lui Mister Juvete
același talent
pe nume
Amza Pellea

și brusc apăs frîna cu disperare. În mijlocul șoselei, în ploaie, o fantomă albă, nemișcată. Mașina dansează periculos abia mai reușesc să controlez volanul și mă opresc parcă după o mie de ani la cîțiva metri de arătare. Nu-mi vine să-mi cred ochilor.

În mijlocul drumului, nemișcat ca o statuie în ploaie, cu ochii lucindu-i roșiatic, un cal alb mă privește parcă hipnotizat. Îl privesc la rîndul meu fascinat. Nu se aude decît roptul ploii din afară și inima, care îmi bate surd, înfundat, parcă cu dușmănie, dinlăuntru. Stau prins între cele două bătaii ca într-un clește. Claxonez, fac cu farurile fază mică, fază mare, degeaba, prietenul cal nu dă nici un semn că ar înțelege.

Cobor în ploaie și mă îndrept spre el. Își ridică ușor capul frumos și mă privește în ochi drept, fără teamă. Îl bat prietenos pe gît și sloboade un nechezat ușor, răgușit, care sună parcă a reproș.

«Dacă ai fi mai mic, te-aș lua cu mine în mașină să-mi ții de urît». Îl mîngîi din nou, dar nu mai nechează. A înțeles probabil că vreau numai să-l dau la o parte și să plec fără el. Îi sărut coama udă de ploaie. Aveam dreptate: era sărată. Plouă peste lume cu lacrimi. Îl împing spre marginea șoselei. O ia pieptiș la deal pe o cărare știută numai de el. Se oprește un pic, nechează scurt parcă a invitație, apoi se topește în noapte printre brazi ca un fum albicios.

Aproape nu-mi vine să cred că a fost aievea. Privesc încă un timp în direcția unde a dispărut. Deodată îmi dau seama că ploaia care mi se prelinge de pe păr se înșinuează neplăcut între guler și gît. Fug spre mașină, în spatele căreia este oprit un camion mare, negru: Șoferul crapă ușa și-mi strigă cu un glas tăbăcit de Mărășești: «Auzi, măi hoțule, dacă nu te mai poți ține, trage cel puțin pe dreapta, că era să te fac arșice».

— Era un cal pe șoseal caut să mă scuz.

— Era pe dracui să te ia, cai verzi pe pereți, că vă dă carnet la toți neisprăviții. Și cu o manevră dibace se strecură incredibil, cu dîta mai magaoala, între mine și prăpastie, stropindu-mă din cap pînă-n picioare.

Urlu o injurătră strașnică în urma stopurilor roșii, care dispar ironic la o nouă curbă. Plec mai departe întrebîndu-mă: «Ce-or fi crezînd oare, caii, despre oameni?»

Amza PELLEA



ei
despre
ei

Un tînăr regizor care
a împlinit de curînd
75 de ani

Cum se face un film?

«Aș vrea să păstrez secretul
fabricației». Si totuși...



Întrebarea aceasta nu se pune pentru prima oară și nici pentru ultima, deși există tratate în mai toate limbile. Probabil că nu sînt prea citite de spectatori și mai ales de cineaști.

E curios cum nimeni nu întreabă cum se face teatrul, sau orice alt fel de spectacol. Aceasta, pentru că în timp ce atîtea alte manifestațiuni de ordin artistic se prezintă «consumatorului» cu toate cărțile pe față, ca un etalaj într-o vitrină, filmul păstrează acolo, pe ecran, o formă ocultă, «de miraj». Ceva, cu care nu poți să iei contact real. Spectatorul, căruia îi trece prin față o serie de imagini diferite, într-o depănare magică, transferă o parte din atenția lui asupra acțiunii către dezlegarea efectelor tehnice sau artistice din film, ca și atunci cînd asistăm la spectacolul unui iluzionist. Îi admirăm scamatoriile, în timp ce gîndul ne umblă să-i descoperim trucurile.

Într-adevăr, întrebarea «cum se face un film?» este logică, pentru că filmul, pe lîngă faptul că prezintă acțiune dramatică, regie, joc, decor etc. are și această latură a fabricației. A unei fabricații de laborator care se pare că-și păstrează, pentru un mare număr de spectatori, «secretul fabricației». Eu, fiindcă răspunsul la această întrebare, ar ocupa prea multă hîrtie și timp, mă voi limita la o singură explicație. Sînt dealtfel convins că dacă-ș încerca aici să fac o expunere în detaliu al acestui proces, la sfîrșit tot voi fi întebat: Dar cum se face un film? Deci... una singură:

Filmul este o artă de sinteză. Un fel de cocktail, dacă se poate spune. Un cocktail în «or», adică: Se ia un autor, un regizor, un operator, niște film color, adaugi un decorator, nu uiți pe actor... și pe deasupra torni revelator... Amesteci bine... și ce lese... Dumnezeu știe! Iar publicul spectator gustă mixtura. Dacă o gustă...

Îi place sau nu-i place... depinde de dozajul pe care-l realizezi în alegerea elementelor din rețeta acestui cocktail. Îți dai seama după laudele sau nemulțumirea spectatorilor care, în orice caz, protestează mai puțin decît la un meci de fotbal.

Jean GEORGESCU

Mic dicționar cine

● Arhetip

- tipologie cinematografică arheconoscută, avînd, ca efect sigur, săli arhegoale.

● Burlesc

- efect comic neprevăzut în scenariu, survenit pe ecran în momentul cel mai patetic al confruntării de idei

● Calofilie

- iubire intensă pentru peisaj autohton sau străin, de preferință montan sau marin (depinde de sezon), a cărei expresivitate e potențată în film prin apariția cailor.

● Cineadevăr

- Prilej de a «surprinde», cu aparatul, actorul între două locuri de filmare și o premieră teatrală, în dispoziția lui cea mai naturală.

● Didacticism

- tendință generoasă de a căuta cu insistență în viața cadrelor didactice și a școlarilor, izvorul de inspirație artistică.

● Diletantism

- dilema unor autori: «a învăța sau nu» tainele meseriei, dilemă izvorită din teama lor de a nu-și pierde ambiguitatea dicteului spontan.

● Eclectism

- principiu prin care un singur autor ne ajută să recunoaștem într-un timp record stilurile și mijloacele de exprimare ale celor mai proeminenți cinești.

● Eclectism

- termen ce desemnează angajamentul sincer, niciodată demagogic al creatorilor că, într-un viitor (neprecizat), vor ajunge să creeze opere nemuritoare

Dragoste la zero grade —

Singurătatea alergătorului de curse...

Viața sportivă

Planeta maimuțelor

● Fotogramă

- tehnică autohtonă constind în fixarea pe banda de celuloid a imaginilor din realitate, în vederea obținerii a cît mai numeroase clișee.

● Gust

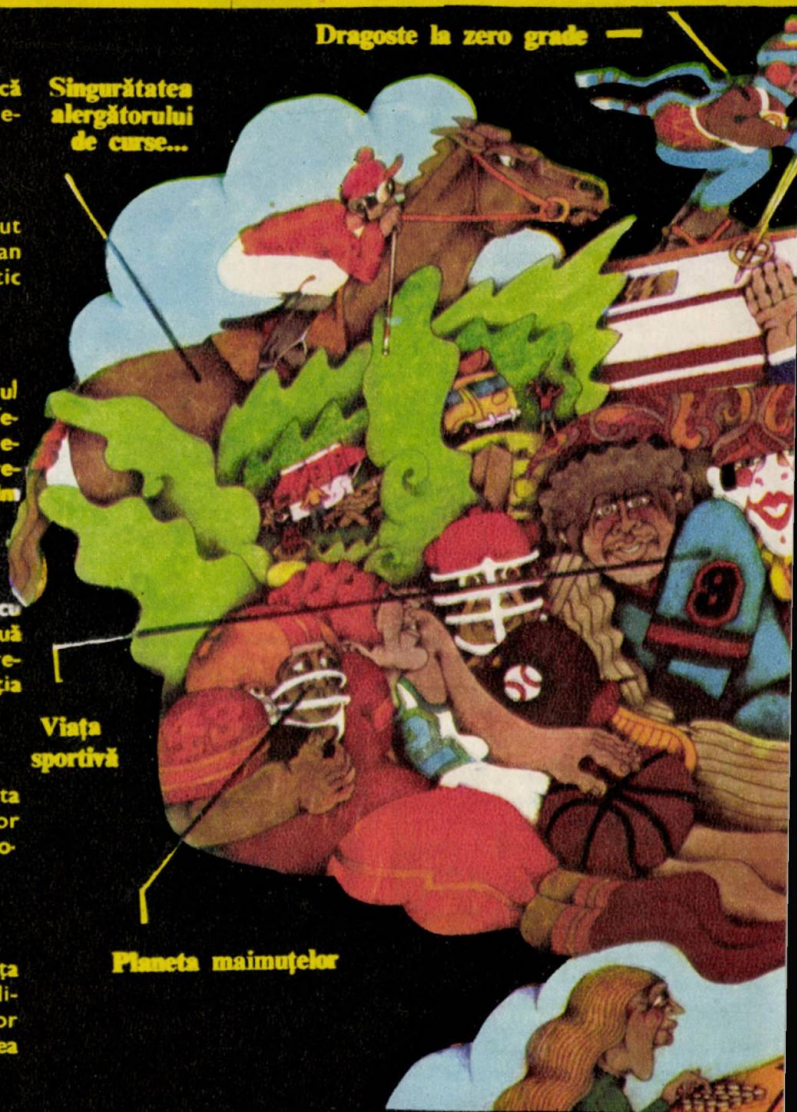
- facultate obiectivă de a judeca admirativ propriile creații.

● Hedonism

- capacitatea receptorului de elită de a se bucura numai de acele structuri ale filmului care produc delectări spirituale ultrarafinate.

● Ilustrativism

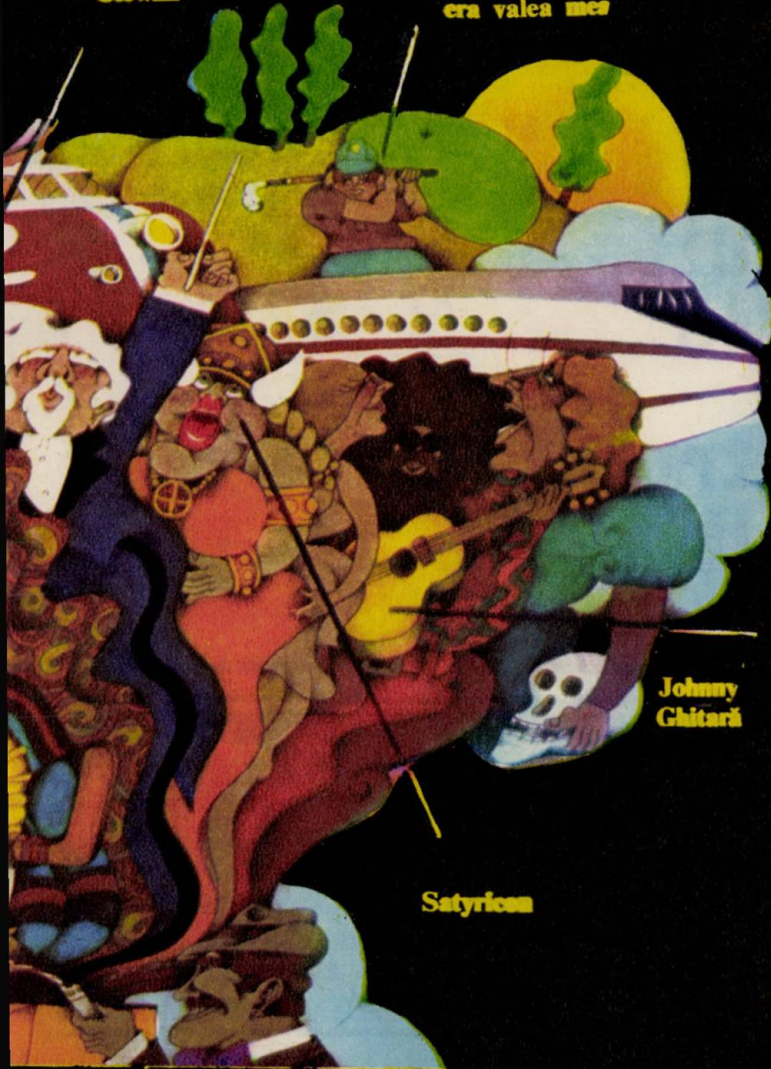
- credință devenită profesiune, că printr-o suită de ilustrate ajungi ilustru



-estetic (de uz intern)

Clownii

Ce verde
era valea mea



Johnny
Gitară

Satyricon

Minuitorii de bani

● Leit-motiv

- perseverența cu care unii creatori cultivă o singură idee minoră, în speranța că timpul o va ajuta să devină majoră

● Măiestrie

capacitatea de stăpânire magică a inspirației. Ateii o ignoră cu desăvârșire.

● Mass-media

- mijloace de comunicare având în vedere reglarea sistematică a creșterii și descreșterii numărului de spectatori, în așa fel încât să se obțină o medie constantă.

● Normă

- contribuția artistică a contabilului la realizarea unei pelicule, concretizată printr-o repartiție rațională a coeficien-

tului de inspirație per zi de filmare.

● Oralitate

- efortul actorilor de a trece peste accidentele vorbirii de toate zilele și de a obține la post-sincron o rostire cât mai elevată, ca la carte.

● Pictural

- efect datorat în bună măsură peliculei Eastman-color care îmbogățește sugestia culorii — factor decisiv la întregirea densității ideatice a filmului.

● Rutină

- ambiția artistică de folosire a acelorași mijloace de expresie, la o gamă cât mai diferită de filme.

● Schematism

- lege estetică, potrivit căreia distribuirea defectelor și calităților la personaje trebuie să fie cât mai echitabilă încât să nu fie tulburat echilibrul maniheist al ansamblului.

● Succes

- ecou favorabil pe care filmul românesc îl are mai ales în conștiința criticilor

● Talent

- aptitudine naturală necesară creației, întrevăzută cu dificultate la realizatorii noștri, datorită super-abundenței acumulărilor intelectuale.

● Universal

- o perspectivă pentru studiourile Buftea de a realiza o coproducție la nivel universal cu Universal-Picture.

● Verosimil

- atitudine estetică (recent apărută la Buftea) manifestată prin tendința de elaborare artistică potrivit căreia senon e vero (de obicei) e ben trovato (întotdeauna).

Vistrian ROMAN

Lumea văzută de la un metru înălțime



Ca toată lumea sint și eu fascinat de universul copilăriei și de cite ori am prilejul, mă las furat de desenele făcute de copii. Farmecul lor provine din

faptul că cei mici n-au sfiala, pu-doarea în exprimare. Ei nu disimu-lează, își mărturisesc gândurile cu glas tare, în plină stradă, în tramvai, oriunde și oricând realitatea îi incită. Acest lucru se observă și în desenele lor — oglindire spontană, instinctivă, nemediată a lumii, oglindire a cărei sinceritate nu numai că ne cucerește, dar ne și relevă lumea cu o limpezime fără egal. Am dorit să fac un film în care să surprind acest univers, lumea vă-zută de copii prin intermediul desenelor; dar nu mă mulțumea gândul să fixez pe peliculă o expoziție de desene. Cu ani în urmă, când realizaseam în pădurea cea stufoasă, urmărisem mai mult decît filmarea unei colecții de pictură naivă. Acum îmi trebuia altceva: o idee nouă. Voiam să folosesc desenele copiilor doar ca vehicul pentru anumite gânduri. Mă interesa lumea reprezentată de copii, dar nu atât sub raport grafic — ceea ce se dovedește a fi adeseori factice, nerelevant — cît încercam să surprind desenul pe cale de a se naște, care-mi putea dezvălui mai bine mecanismul reprezentării copilului. Am căutat acest mecanism nu în

afara ci înăuntrul meu, știind că o documentare exterioară, rece, nu poate duce decît la o relatare așis-derea. De aceea am încercat să refac traseul gândirii acestei vîrste, chemîndu-mi în ajutor propriile amintiri sau apelînd la observații mai vechi. Mi-am putut reprezenta imaginea copilăriei de-a lungul sutelor de desene ale unor școlari. M-am oprit la elevii unei singure școli din București și am selecționat vreo sută de desene pe baza cărora am alcătuit povestea filmului: o scrisoare trimisă de un copil recent sosit în Capitală vărului său rămas la țară. Am scris o scrisoare care servea drept comentariu filmului. Am căutat să realizez un echivalent verbal a ceea ce vedeam în desenele

copiilor și nu numai ca lexic, ci și ca înlănțuire logică, a unei logici și motivări speciale, proprii gândirii acestei vîrste. Cînd scrisoarea a fost gata, abia atunci am făcut o confruntare directă la școala din cartierul Titan, ajutat de Corneliu Daica, un extraordinar profesor. Chestionînd un număr de copii asupra unor noțiuni sau fapte aflate, sau nu, sub incidența experienței lor, am primit un număr de răspunsuri care, în afară de faptul că erau curioase prin sinceritatea și umorul lor involuntar, exprimau foarte bine dificultățile de care se izbește copilul în descifrarea lumii înconjurătoare datorită unor limite obiective și subiective a sistemului de educație și de informare.

Un reputat autor de filme documentare, Titus Mesaros, se apleacă asupra universului celor mici, cu tandrețe și umor.

De aici, două excelente pelicule înregistrate din unghiul copilului: Bucureștiul văzut de la un metru înălțime și — Scrisoare din orașul nou

Lumea cea mare și cei mici

La întrebarea noastră «Ce este războiul?» — un copil a răspuns: «Războiul este când soldații pun o masă, stau sub masă și împușcă». Alt copil (clasa II-a): «Războiul e când e un cîmp lung și sînt două țări: Țara românească și Țara Turcească. Amîndouă țările vin să la cîmpul și atunci se face război».

La întrebarea «De ce mor oamenii?» — un copil a răspuns: «Oamenii mor pentru că așa e tradiția».

La întrebarea de ce e ținut mortul în casă trei zile după ce moare, răspunsurile nu au mai fost marcate de informație prin film, ci mai curînd de cea directă, din viață. Un copil de 6 ani: «Pe mort îl țin trei zile în casă fiindcă le e milă de el» — Alt copil, tot de 6 ani: «Pe mort îl țin în casă pînă găsește o groapă să-l îngroape. Cîteodată caută groapă pînă ori muri și ei». Un copil de 7 ani: «Oamenii îl mai țin trei zile pe mort în casă ca să mai ia mortul aer. Îl mai țin poate e numai beat sau bolnav și stă cu capul în jos». Un copil de 10 ani: «Îl mai țin pe mort în casă trei zile ca să-i facă fișa: fișa pentru cosciug la mortuari (I), pentru dantelă. La reciproc îl șterge după fișă. La cimitir îl face o altă fișă și de aia». Un copil de 11 ani: «Pe om îl îngropi cu cosciug pentru că altfel mortul dacă îl răsturnăm în groapă fără nimic, fără cosciug, el se murdărește și unor oameni nu le place să se mur-

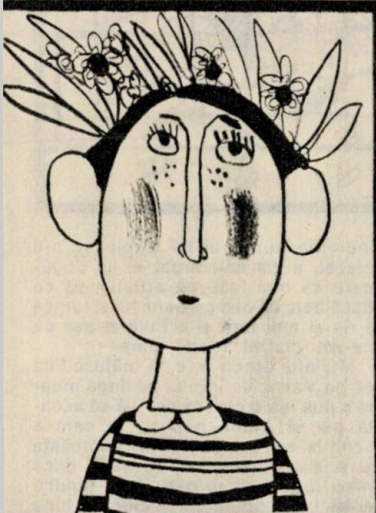
13 ani a zis: «Culoarea albă la rochia miresei simbolizează bucuria femeii, iar culoarea neagră la costumul mirelei, bucuria masculină!»

Alte răspunsuri: «Oamenii vorbesc limbi diferite că nu toți s-au tras din aceeași specie de maimuțe. Cîte popoare sînt, atîtea feluri de maimuțe au fost». Sau: «Zebra are dungi că se așează sub copac și soarele o bronzează printre crengi» (7 ani). O tentativă de a explica lungimea gîtului la girafă: «Girafa cînd e mică e normală, cînd crește, toată hrana se depozitează în gît. Forța atracției pămîntului o trage în jos și forța ușoară, a aerului, o trage de cap în sus, și așa i se lungeste gîtul» (5 ani). Sau: «Oamenii de pe timpuri le legau pe girafe de gît, le trăgeau de funie și, uite-așa, din girafă în girafă, le-a crescut gîtul» (7 ani). Sau: «Girafa are gîtul lung ca să poată mîncă murăturile care sînt sus în pomi».

Scrisoare din orașul nou

Nu am folosit, în textul meu, decît unul sau două din răspunsurile obținute de la copii, deoarece realităților din film trebuia să le dau o anumită semnificație și nu una înțiplătoare. Dar confruntarea scrisorii realizate de mine cu răspunsurile copiilor mi-a confirmat că găsisem ceea ce bună. Succesul acestui film m-a decis să realizez în același stil un altul, replică la primul, pornind de data asta de la sat la oraș. Prilejul s-a ivit cînd mi s-a cerut să realizez un documentar care să exprime transformarea unor sate din România în centre urbane.

În **Scrisoare din Orașul nou**, acest proces foarte complex este realizat de mintea unui copil. Mijlocul mi s-a părut foarte bun din mai multe motive. În primul rînd, pentru că transformarea unui sat în oraș presupune o etapă foarte complicată și uneori destul de lungă (depășind procesul de transformare edilitară), înclt o prezentare obișnuită risca să schematizeze și să simplifice în chip nepermis. Mi-am propus deci să simplific și să schematizez acest proces în chip **deliberat**, privindu-l din perspectiva unui copil, transformînd astfel în virtutea ceea ce, de obicei, este o scădere. Căci dincolo de schematizarea și simplificarea dusă uneori pînă la derizoriu, datorită relatării copilului, noi simțim sau subînțelegem adevăratul și complicatul proces al unei asemenea deveniri. N-am mai folosit de astă dată desene făcute de copii, deoarece filmul trebuia să arate ce a devenit astăzi Nehoiul. N-am recurs nici la filmarea directă care ar fi opus o prea mare rezistență transfigurării obținută la nivelul textului scrisorii. Și atunci am găsit soluția: am filmat fotografiile realizate de mine și de operator la Nehoiu. Textul acestui film mi se pare mai bun decît comentariul primului. Cu toate acestea, rezistența mai mare a imaginii fotografice la transfigurarea artistică (marea și eterna contradicție a filmului documentar) frînează în oarecare măsură efectul artistic. Ceea ce nu i-a împiedicat pe spectatori să se lase cucerii de ingenuitatea, umorul și sinceritatea acestui film realizat, într-un fel, cu concursul personajelor lui: copii.



«Tata zice că toți copiii deștepti sînt frumoși, dar cei frumoși nu-s toți deștepti»

dărească mortul că așa, pentru ce l-ar mai spăla pe mort? — ca să fie un mort curat, nu un mort murdar».

Întrebîndu-i «Ce semnificație are costumul de nuntă?» un copil de

Cine spune că documentarul e un gen arid, este — credem noi — excelent combătut de comentariul filmului «Scrisoare din orașul nou»
Iată-l:

Dragă Vasilică,

Am primit scrisoarea ta și am aflat cit de frumos e la București unde te-ai mutat dar află că degeaba te-ai mutat, fiindcă atunci cînd o să trec într-a patra ne facem și noi oraș, n-o să mai fim sat.

Noi avem acum o echipă de fotbal cu chiloți verzi și bluze galbene care l-a bătut cu 3 la 1 pe cei de la F.C. Pătrîlgele și tata a zis că nu le mai mîrlage la ăia ca atunci cînd eram sat de jucam în izmene și băteau la noi ca la fasole, acum o să intrăm și în C dacă vrem. Eu cred că nu mai e mult și o să se termine clădirea IFET-ului și Poșta Nouă, fiindcă la

Magazinul Universal au pus și neon și poți cumpăra ce vrei și alimente și oțet și baloane pe care le umfli și dacă ai grijă nici nu se sparg și cînd o să fie gata și fabrica de brînză o să fie ca la București și mai bine fiindcă noi avem și aer, nu-l miros de benzină decît cînd trece nenea Popa cu «Dacia», dar se împrăstie așa că o să vină toți la noi la aer, numai să le ajungă aerul dacă vin atîția da' eu cred că le ajunge fiindcă el vine din toate părțile, al aer cit vrei. Dar tu să nu crezi că orașul se face așa ușor, te culci în sat și

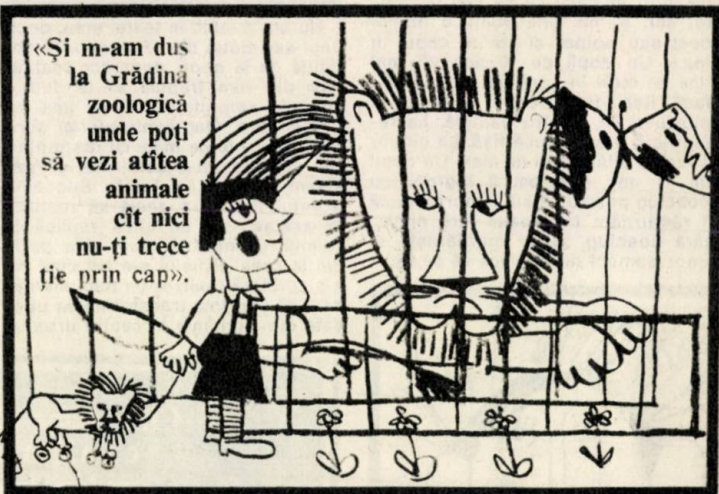
te scoli în orașu' gata făcut, el se face greu fiindcă mai trebuie să se deschidă și frizeria, da' noi, pionierii, am pus flori pe lângă trotuar pînă la a lui Negoită care s-a supărat că nu i-am făcut și lui trotuar, da' cum să-i faci dacă s-a așezat cu casa în prunărie în loc s-o faci în vatra satului cum i-au spus oamenii fiindcă tata zicea că trotuaru' nu-i de gumă să-l întinzi pe unde te taie capul. Da' nenea Negoită a zis că s-a așezat acolo fiindcă el acolo are grădina și fiindcă lui îi place să stea vara sub pruni, să bea o țuică veche și să se uite cum înflorește țuica nouă. Și nenea Crețu a zis că acum să-și pună ștergătorul de picioare în capul orașului că ne murdărește trotuarul cînd vine cu cizmele lui, da' nenea Negoită a zis că nu-l murdărește fiindcă glodul de pe cizmele lui e de pe vremea burgheziei și s-a uscat, nu se mai ia. Așa că acum fetele și băieții se plimbă seara pe trotuar și Pirvu le cîntă la muzică din mers, fiindcă nici nu trebuie să se mai uite pe unde calcă dacă e trotuar. Da' cel mai mult se plimbă pe trotuar Adrian a lui Bularca fiindcă i-au luat Pegaz cu sonerie și far de parcă ar fi trotuarul numai al lui. El se laudă că Pegazul e cea mai mare marcă și l-a întrebat și pe nenea Popa dacă mașina lui nu-i tot Pegaz și lui nenea Popa i-a părut rău că nu-i, a zis că nu-i pe gaz, e pe benzină, care-i mai scumpă. Și Mătușa Sevastița a zis să nu se mai vaite de bani că lucrează la fabrica de mobilă și are bani destui, da' i-zgîrcit, de strînge bani să-și facă apartament la bloc să nu-l mai bată vîntu' prin toate părțile cînd se duce la closet fiindcă el zicea că orașu' începe atuncea cînd nu te mai bate vîntul la closet.

Mai află dragă vere că duminică am înghițit un nasture și mama s-a supărat și m-a dus la spitalul cel nou și doctorul m-a pus la raze să vadă dacă-i de la pantaloni or de la bluză, fiindcă de la bluză mai avea

mama destui nasturi, numai după cel de la pantaloni îi părea rău și doctorul a zis că-i de la bluză așa de bine se vedea la aparat așa că ne-am liniștit și ne-am dus la scrin-cioabă să vedem omul cu cap de bou da' degeaba ne-am dus fiindcă era coadă mare și tata n-a vrut să stea, a zis că asta-i o rămășiță a satului și ne strică firma așa că am mîncat gogoși și mie mi-a dat tata două să se ducă nasturele da' lui. Ati i-a dat numai una și i-a spus tata că să nu creadă ea că acum dacă am ajuns oraș o să stăm să mîncăm toată ziua gogoși că mai avem și treabă. Și mama l-a trimis pe tata la Magazin Universal să-i cumpere un aragaz nou ca al mătușii Sevastița, fiindcă ăla vechi zicea că nu mai coace bine și tata a luat un aragaz cu fereastră prin care vezi cum se frige găina or ce ai în el mai bine ca la televizor. Eu cu Ati m-am dus să vîd serialul la televizor da' tata a zis că el rămîne să vadă ultimele știri la aragaz, adică cum se frige găina

și cînd a venit instructorul de la cîmin să ne cheme la cor s-a uitat și el pe fereastra aragazului la găina și s-a mirat, a zis că parcă-i o natură moartă. Mama nu s-a supărat da' nici găina nu i-a dat să se învețe să vorbească.

După masă ne-am dus la cîmin la festival unde am ris foarte mult fiindcă a venit Jugănarul de la fabrica de brînză cu brigada de agitație. Mai întîi i-a criticat pe chiulangii care îi iau banii, adică salariu', de nu fac nici o brînză. Pe urmă pe cei care întîrzie fiindcă sînt brînză bună în burduf de cîine. La urmă au adus pe scenă o bucată mare de cașcaval adică nu chiar din brînză eu cred că era din lemn și un sfredel mare și i-a criticat pe ăia care nu se califică și nu dau brînză bună fiindcă pun prea multă sare și cred că găurile din cașcaval se fac cu sfredelul. Oamenii au ris cît au putut da' n-au ris toți, ăia criticați n-au ris, s-au supărat și au plecat acasă să se



îndrepte numai al lui Chelbașu n-a plecat, a zis că-i arată el lui Jugănarul să mai facă pe artistul, că ce dacă bea, că bea pe banii lui și lumea a ris și mai tare și a fluierat așa că ne-am distrat foarte bine.

Mai află dragă vere că mătușa Fila de pe Valea Nehoiului de lângă moară a pus ieri o cloșcă pe ouă să scoată pui și Pichi, nepotul ei care a venit la aer s-a sculat azi dimineață și a dat cloșca jos să vadă dacă n-au ieșit pui și n-au ieșit fiindcă ei les încet numai dacă clocești bine ouăle. Mătușa Fila s-a supărat și ne-a trimis cu nenea Chiriac la fermă să vedem cum ies acolo pui. Acolo noi am văzut mai mulți purcei de lapte cum sugeau la soare numai la vițeluși le-am dat lapte cu biberonul ca să sugă cu măsură și ei s-au bucurat așa că eu cred că am să mă fac brigadier fiindcă îmi place cum te mirosoa vițelul și vine după tine poate crede că ești mama lui.

Titus MESAROS

Nu există genuri ușoare

Cinema

Pentru mine, muzicalurile nu se deosebesc de drame sau farse, sau comedii, sau de oricare alt gen fiindcă și ele trebuie să fie reale și să aibă

adevăr psihologic. Pentru a le realiza, se cere la fel de multă concentrare și folosire a intuiției și valorificare a imaginației ca și la oricare alt gen de film bun. Eu văd numerele muzicale ca pe niște secvențe; sînt secvențe bine definite, și momente de dialog, totodată. Ele trebuie să împingă înainte narațiunea și să ocupe un loc rezonabil în desfășurarea filmului. Nu poți să întrerupi o anumită secvență și să «întri» în acțiune cu un număr muzical.

Totdeauna simt că trebuie să nu se remarce deloc introducerea numărului, să nu fie ceva abrupt, așa încît trecerea la cîntec să apară comică pentru spectatori. Lucrurile trebuie să fie făcute cu subtilitate, ca să fie acceptate de public așa încît totul să pară un dialog viu, mișcat.

Cred că obții rezultate bune, dacă găsești un personaj care să fie «rotund», acțiunile lui să fie legate. Cît despre actor și regizor — trebuie să lași loc liber personalității fiecărui. Totuși, în unele cazuri-rare, ce-l drept — poate fi cît se poate de rodnic pentru film, dacă el lucrează... împotriva personalității lor.

Unul din aceste cazuri s-a petrecut cu Kirk Douglas în filmul *Cel rău și cel frumos*. Actorul era foarte puternic, dar trebuia să se arate mai mult plin de farmec, să joace împotriva acelei forțe, fiindcă «fel nu ți-ai fi putut imagina de ce oamenii din lumea filmului lucrează cu el, jucau cu toții așa cum le cînta el, om capabil să facă și păsărelele să-l mînlîne din palmă. Așa că Kirk și-a construit rolul bazat tot pe farmec, dar forța lui răzbătea în fiecare cadru. Indiferent de ce făcea, cît de fermecător se purta, era mereu puternic și dur, gata să lovească, întocmai ca o cobră cu gîtul ridicat, pregătit să muște.

...Folosesc adesea repetițiile. De pildă, secvența străzii cu arcade din *Bandwagon* (*Orchestra ambulantă*) a fost repetată foarte temeinic. Fiecare mișcare. Fred Astaire vroia să aibă în mintea lui totul, pînă la ultima piruetă. Știa tot ce va face cu ochii închiși, pînă la mil-



Inteligența și talentul la pătrat. Socoteală simplă: Liza = Judy Garland + Vincente Minnelli

metru. El este un artist foarte inventiv, dar trebuie să lucreze minuțios, fiecare măsură de muzică și fiecare pas, ca să știe cum se va integra în ansamblul filmului. Secvența amintită a fost repetată cîteva săptămîni în sir. A lucrat-o încă înainte de începerea filmărilor și în tot timpul filmării, cînd nu lucra cu altcineva. În cele din urmă muzicienii au trecut-o pe portative, au orchestrat-o și au înregistrat-o.

...În schimb, e greu de spus cum asimilezi un stil pentru un anumit film. Urmează să fie stilul adecvat pentru filmul acela și nu pentru oricare altul. Dar asta, cred, că se naște numai trăind în interiorul limitelor trasate de la început, concentrîndu-te asupra unei arii bine determinate.

Cunosc o anecdotă care ilustra-

ză ce gîndesc eu că ar fi funcția unui regizor. Un bătrîn fermier și-a pierdut vaca. Erau prin jur pîraie și coline și pajiști, și multă vreme a umblat după ea fără s-o găsească. După vreo săptămînă, s-a întors cu vaca de funie după el. Toată lumea s-a grăbit să-l întrebe: «Ei, cum ai dat de ea, pînă la urmă?» Și el le-a răspuns: «Păi, mi-am zis în sinea mea: unde m-aș duce, dacă aș fi o vacă? Și m-am dus acolo, și am găsit-o»...

Așadar, trebuie să te situezi într-o anumită stare de spirit cînd spui: «Ce aș face eu, în asemenea împrejurări? Cum aș putea să fac ca aceste acțiuni să pară rezonabile?» Așa-i singurul mod de a le pune pe ecran.

Vincente MINNELLI

regizorul ca dirijor

Alfred Hitchcock Filmul? O orchestră

O filmografie
mai înaltă
decît
marele
ei autor

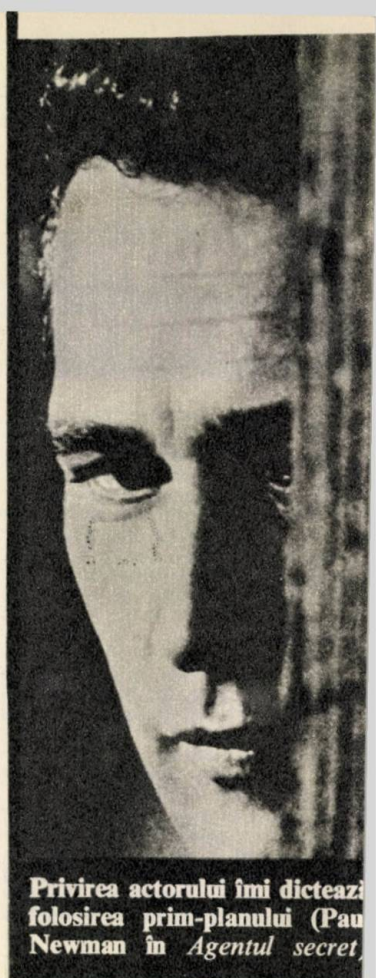


Cu ani în urmă, am colaborat cu Thornton Wilder la **Suspiciune**, care se petrece într-un orașel din California de Nord. Ne-am dus amîndoi acolo și am stat liniștiți o săptămînă, înainte de a scrie un singur rînd. De obicei, scriu cot la cot cu scenaristul, la decupaj. Cînd spui «decupaj regizoral», în realitate e o descriere completă a filmului, înfățișînd exact ce se va petrece pe ecran. După aceea îi dai această bază scenaristului și-l lași să-și desfășoare imaginația cu dialoguri și restul.

E drept, am cam avut probleme cu scenariștii, fiindcă îmi place să-i învăț tot timpul ce este filmic și ce nu. Pentru că unii scenariști merg filă cu filă după textul lor. Așa ceva nu mă interesează. Eu am dreptunghiul acela de pînză pe care trebuie să-l umplu cu o succesiune de imagini, într-o legătură cursivă, cu ritm propriu. Asta constituie un film. Nu mă interesează deloc filme pe care le-am botezat «fotografii ale unor oameni, conversînd». Cînd te viți cu aparatul în mijlocul unui grup de oameni care pur și simplu vorbesc și îi filmezi în prim-plan, plan mediu, pentru mine unul așa ceva e de o plictiseală ucigătoare.

...Mă întrebați cum îmi definesc un personaj într-o povestire ca **La Nord prin Nord-Vest**? În primul rînd, avînd la dispoziție un star, cum e Cary Grant. Publicul «obține» mai multă emoție de pe urma lui Cary Grant decît a unui necunoscut, fiindcă se identifică cu el. Mulți spectatori îl simpatizează, chiar dacă nu știu nimic despre personajul interpretat. De aceea în **Suspiciune** n-am putut să termin cu el ca ucigaș. În finalul inițial, soția, care îl suspectează tot timpul pe Cary că o va otrăvi, știe că va muri și scrie mamei sale: «Îl iubesc, nu mai vreau să trăiesc, fiindcă are de gînd să mă ucidă». Dar societatea trebuie să fie ocrotită». Închide picul, spune: «Ești bun să pui picul la cutie» — bea laptele din paharul adus de Cary și moare. Ultimul plan al filmului ar fi trebuit să fie: Cary tiuierînd voios, bagă picul în cutie. Dar era o prostie, pe-atunci nu puteai să-i faci una ca asta lui Cary Grant. Și am modificat finalul.

...Dacă folosesc repetiții? Stau de vorbă între patru ochi cu unii actori, în cabina de machiaj. Firește, nu fac «demonstrații». A, da, în



Privirea actorului îmi dictează folosirea prim-planului (Paul Newman în *Agentul secret*)

scenele cu dialog, un duet poate fi repetat, dar dacă lucrezi cu actori foarte competenți, îi poți lăsa în voia lor. În schimb, uneori lucrez cu scene «predesenate». Doar în privința unor scene-cheie.

Fac un asemenea plan detaliat în **Psycho**, cînd ucigașul urcă scările, ca să fiu sigur că obțin contrastul dorit prin mărirea imaginii. Dar numai cînd e strict necesar, fiindcă e tare greu să trasezi exact fiecare mișcare de aparat. Desnatatorul trage o săgeată, dar ea nu arată cu adevărat încotro se îndreaptă aparatul. E absolut esențial să cunoști din vreme cum va fi orchestrat filmul; cu alte cuvinte, raportul dintre imagini. Să zicem, un prim-plan; e ca în muzică alăturările cu sunet plin, tare. Uneori, montajul folosește în filme prim-planuri înainte de-a se simți nevoia lor, și atunci cînd ai cu adevărat nevoie de ele, și-au pierdut efectul.

Să vă dau un exemplu, arătînd că juxtapunerea mărimii imaginii e și ea foarte importantă. Unul din cele mai puternice efecte în **Psycho** este momentul cînd detectivul urcă scările. Filmul urmărea să tranșeze gradat teama de pe ecran în mințile spectatorilor. De aceea porneam cu o crimă foarte violentă, urmează alta mai puțin violentă — dar mai

«Am avut probleme
cu scenariștii,
pentru că
îmi place să-i învăț
ce e filmic și ce nu»



«Nu ne interesează story-ul dumitale — îmi spuneau producătorii. Nu are nici o femeie». Și totuși, *Iluzia...* a devenit realitate

«Îmi place să aduc actorii într-o anumită dispoziție emotivă» (Ingrid Bergman și Mel Ferrer în *Elena și bărbajii*)



din faza asta actorul vine cu o anume expresie, s-a terminat... Să zicem că o mică secvență înfățișează o mamă șocată de moartea copilului ei. Dacă-i ceri actriței care interpretează rolul mamei să găsească o anume expresie, ea va trage un «sertăraș» unde găsește patru-cinci expresii pe care le-a mai folosit de o sută de ori, iar pe ecran au trecut de un milion de ori; firește, nu e obligatoriu, uneori se poate naște o scînteie chiar la lectură, rolul o poate «lucra» pe interpretă chiar de la început și poate găsi expresia potrivită: atunci treci cu ea pe scenă ori pe platou, îi oferi ambianța, o finisezi. Dar metoda aceasta ar cere prea mult timp, și timpul e bani în industria filmului...

De obicei, e indicat ca atunci cînd crezi că o scenă iese bine s-o filmezi imediat. Nu sînt de părerea celor care cred că poate ieși un film mare, cînd repeți totul de 5—6 ori. Îmi place să mă angajez pe loc, să fiu sclavul propriei mele hotărîri. Nu sînt de acord cu atitudinea «Lasă, că alegem la montaj!» — în felul acesta devii mai puțin exigent pe moment.

Eu unul împart regizorii pe care-i cunosc în două mari categorii. Pe de o parte, regizorii pentru care munca la film începe cu aparatul de filmat. Îți plasezi aparatul într-un anumit loc, ales cu grijă, pe un fundal frumos, cu recuzita te poți ajuta să povestești cu implicații simbolice: pui apoi actorii în fața obiectivului și-i dai drumul... Rolul acestui tip de regie e bazat mult pe operator. Mulți regizori lucrează așa. De pildă, René Clair. Eu sînt la polul opus. Îmi place să pornesc lent cu actorii, să-i aduc într-o anumită dispoziție emotivă. Consider că profesia mea nu e chiar aceea de supervisor, ci mai curînd de moașă care îi ajută pe actori să nască personajele purtate înăuntrul lor — așa cum o piatră sau o marmură poartă în ele vîltoarele statui.

Detest să descurajez pe cineva. Dacă descurajezi un actor, se poate să nu mai ajungi niciodată la cel autentic; personalitatea lui se va ascunde sub o mască de teamă. Actorul e o ființă tare fragilă. Nu trebuie să-i grăbești, copleșindu-l cu ideile tale. Încet, cu delicatețe, caută să-i insuflă ceea ce crezi tu că este adevărul.

Rățiunea principală a operatoriei, pentru mine, este de a se «învinți» în jurul interpretului fără a-i stîngeri curgerea jocului; aparatul este doar un instrument de înregistrat imagini, nu dumnezeu. Nu puteam să sufăr, la Hollywood, acest fetiș al imaginilor «linse», perfecte. Dacă voiai să reiei un plan pentru a obține mai multă intensitate, veracitate, ți se spunea: «bine și așa, lasă-te de fleacurile!».

Trad. interviurilor cu regizorii:
Fellini, Minnelli, Hitchcock și
Renoir de Eugen B. MARIAN

filmul, arta colaborării

Decorul? O bagatelă!

file din jurnalul unui scenograf



Ora 2 noaptea. «Stutzu!» inginerului Varu (automobil absolut original, din 1929) se comportă admirabil; Jean Constantin este în formă. Sergiu Nicolaescu surprinzător de calm. Strada Academiei, pe porțiunea din fața fostei mele școli, capătă, cu concursul echipei «Revanșei», atmosfera anilor '40. Postăvăria Română, Teatrul, Banca, toate sînt constituite, marcajul a dispărut, felinarele ard, reclamele sînt bune și... filmăm.

A filma — iată satisfacția maximă pe care o ai în momentul cînd un decor este terminat; frămîntările care te-au urmărit două-trei luni, nopțile de visare, nervii, toate dispar în momentul cînd se pronunță acest magic cuvînt «motor». Eram bucuros, aș fi băut o bere (dar la 2 noaptea, unde?), eram nedormit de vreo 30 de ore, mă gîndeam cum să fac rost de o mașină să ajung acasă — eu stau la dracu'n praznic — mai arunc o privire la ce se întîmplă, Nicolaescu este în continuare calm (!?); de unde fac rost de o mașină că, dacă mă duc iarăși cu taxiul acasă, jumătate din contract se pierde numai pe taxi, cînd, cu zîmbetul său care rar apare la filmări, Nicolaescu mă roagă să mai rămîn puțin. Încerc și eu să schitez un zîmbet, care probabil că a ieșit rînjet și am acceptat «cu plăcere». «Puținul» lui știam că însemna pînă la 5 dimineața, cînd regizorul și echipa de producție mă înconjoară cu foarte multă admirație (!), afecțiune, dragoste, etc., etc., etc. și mă conduc la magazinul pe care trebuia să-l facem peste două săptămîni, dar au intervenit o serie de probleme cu actorii și nu mai știu ce, și noi am vrea să-l filmăm mîine și «că dacă tu vrei, poți să-l faci și că să vezi...» (Eu mă uitam lung după ultimul taxi din noaptea aia, blestemam ziua cînd m-am hotărît să mă apuc de scenografie — de mîine îmi caut alt post la ICRAI, dar...)

A doua noapte, orele 3, magazinul arată perfect, spuneau unii, eu eram după două ore de somn din cinci-zeci nedormite, iar Nicolaescu îmi zîmbește și mă anunță că «poliția» care trebuia filmată peste 20 de zile, o vom face mîine din cauză de actori, figuratie, etc.; eu căutam în agendă numărul de telefon de la ICRAI, de ce naiba nu m-am dus eu la A.S.E., si am făcut arhitectural? — taxi-

**Confesiunile unui scenograf
care știe că nu există
nici foame, nici sete, nici somn.
Există numai Filmul!**



**Colaborarea
scenografului
cu un regizor
de o energie contagioasă
(Sergiu Nicolaescu
și Vladimir Găitan
în Accident)**



De la exterioarele Bucureștiului din '40 dan fuga la cabana tip '78 din filmul cu fotbalul... Și mai slăbesc 10 kg. (Gheorghe Dinică et comp... folclorică în *Totul despre fotbal*)

metristul care m-a adus și noaptea trecută mă așteaptă răbdător... Și așa am filmat și Teatrul Cărbuș și strada distrusă de legionari, și Gara de Nord, și Cimitirul Bellu și Ministerul de Externe (evident toate din anii '40) și am mai terminat un film; dumneavoastră poate le-ați uitat, eu am slăbit vreo 10 kilograme, dar ICRA-ul a mai scăpat un an-doi de mine, pentru că trebuia să începem cu Andrei Blaier filmul cu «fotbalul».

Adevărul este că **Revanșa** a avut multe probleme de decor și a fost făcut într-un timp record, dar acum când scriu aceste rânduri nu pot să uit ce a însemnat și filmul **Pentru Patrie**. Secvențele de război s-au făcut la Crucea — o mică localitate lângă Constanța; 1 500 de soldați, 200 de actori, o echipă de 150 de oameni, 60 000 costume militare, zece mii de gloanțe, mii de cauciucuri pentru focuri, zeci de tunuri și o explozie la cel mult 30 de secunde. Am stat cinci luni la mare, în care am intrat în apă într-o duminică, cinci minute. Sergiu Nicolaescu, un conchistador al vremurilor

noastre, în fruntea unei echipe de excepție, dirija ostilitățile. Și ce ostilități!

Stăteam într-o groapă ca să mă apăr cât de cât de vântul care ridica un praf de-l tăia cu cuțitul, năclăit de un fum îngrozitor de cauciuc ars. De dimineață, de la 5, până noaptea la două-trei, amenajam, îmbrăcam, dezbrăcam și filmam. Când printr-o stație de amplificare de cîteva sute de wați îmi auzeam numele, mi se trezea un fel de ură față de numele meu. Și o luam iarăși d'a capo.

Sergiu Nicolaescu e de o precizie de computer, cu un extraordinar simț organizatoric, cu o putere de mobilizare totală; tu, care crezi imaginea personajului prin costumul pe care i-l concepi, nu mai poți avea nici pasiuni, nici lene, nici foame, sete, boală, ci numai Filmul și Filmul.

După o muncă titanică la Crucea, cu niște realizări plastice decor-costume care au fost ulterior apreciate chiar și de dușmani, am plecat la București cu filmul în buzunar (sau în bobine). Credeam eu!

Cînd Nicolaescu cu zîmbetul său rece mi-a mai înmînat o listă cu încă 24 de decoruri care trebuiau realizate la Bufta, nu mă mai impresiona nimic — la acest film-mamut mă puteam aștepta la orice.

După cel de-al 20-lea decor filmat, iarăși un zîmbet prevestitor de rele, o nouă listă cu încă pe atîtea decoruri și amenajări... Cîteodată, noaptea, visez că sînt la Crucea în explozii, fum și vînt, mă trezesc transpirat și mă întreb cîte decoruri mai am de făcut la **Pentru Patrie**. Dar **Pentru Patrie** trebuie terminat cît mai repede, că să începem **Revanșa**.

După **Revanșa**, un film tot cu Sergiu, pentru studiourile DEFA-Berlin la care am luat vreo 10 kilograme în plus. Dar nu-mi fac eu probleme din asta, că în urmă cu o lună de a scrie aceste pagini, am început o nouă colaborare cu Sergiu Nicolaescu, așa că 10 kilograme nu înseamnă nimic. Avem filmări din nou la Crucea...

Să auzim de bine!

Arh. Dodu BĂLĂȘOIU

Dumitru SOLOMON

Dialoguri apocrife

— Dintre filmele realizate după scenariile scrise de dumneavoastră, pe care îl considerați cel mai bun?

— Ca să fiu sincer, n-am văzut niciunul din filmele la care vă referiți.

— De ce?

— Fiindcă nu merg la cinema. Detest așa-zisă artă cinematografică — în acest caz, de ce scrieți scenarii de film?

— Scriu scenarii de film fiindcă...
(2)

— Probabil că în scenariile pe care le-ați scris există secvențe sau replici neconfirmate de trecerea timpului. Ați putea cita o replică pe care, astăzi, ați simți nevoia s-o rescrieți?

— Da. Din filmul «Carapacea verde». Mă gindeam la replica: «Emilia, aprinde aragazul!»

— Dar o replică pe care nu ați dori, pentru nimic în lume, s-o rescrieți?

— Din același film, replica următoare: «Aprinde-l tu!»

— Înțeleg oarecum de ce ți-ai la a doua replică, dar n-am înțeles de ce ați vrea s-o rescrieți pe prima.

— Fiindcă e banală, inutilă, goală de orice semnificație.

— Dar a doua?

— O, a doua are dramatism, forță sugestivă, concentrație filosofică, fior poetic.

— E clar. Și cum ați reformula prima replică?

— «Ifigenia, aprinde aragazul!»

(1) Fragmente de interviuri descoperite într-un sertar, datînd, se pare, de la sfîrșitul mileniului al doilea al erei noastre.

(2) Din acest loc, textul devine indecifrabil.

Tonele

Scenaristul ($x-y$)², om în toată firea, tată de familie, apreciat în cercurile cinematografice interne din perioada postbelică, mai ales pentru capacitatea sa de a produce mult, repede și ieftin, s-a decis într-o bună zi (de primăvară, cu soare, cu miros de iarbă proaspătă și gaze de eșapament) să nu mai scrie prostioare, cum își alintă el în intimitate opera, ci să atace frontal problematica arzătoare a vieții. Ce l-a determinat să ia această hotărîre? L-a repezit la telefon vreo secretară de ministru, l-a călcat cineva pe picior în 31 R, i s-a stricat televizorul în timpul serialului de simbătă seara, a avut o revelație mistică sau o simplă tresărire de conștiință? E greu de precizat. Istoria cinematografiei o va face, fără îndoială, mai devreme sau mai târziu.

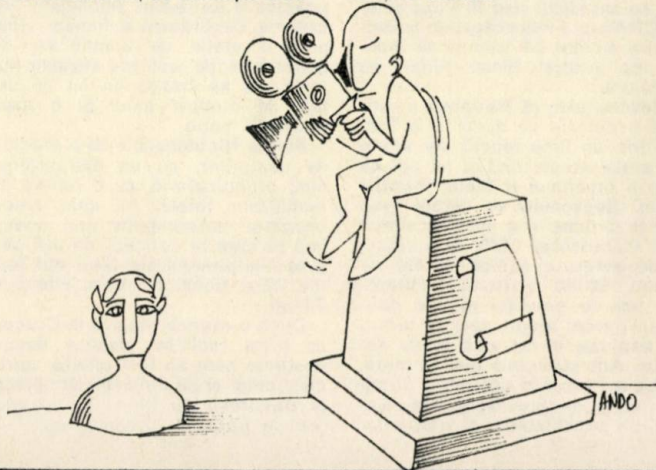
Așadar ($x-y$)² și-a luat inima-n dinți și bloc-notes-ul în buzunar și s-a pofțit într-un combinat industrial modern. A umblat o zi întreagă prin halele imense, a văzut cuptoare imense, cazane imense, laminoare imense, tablouri de comandă imense, toate acestea l-au impresionat puternic. Și-a luat notițe în mod conștiințios: cite tone de laminate ies zilnic pe porțile combinatului (înmulțit cu numărul zilelor), cite tone de oțel produce fiecare cuptor (înmulțit cu numărul cuptoarelor), ce temperatură degajă un furnal (aici nu pricepe de ce o fi înmulțit cu numărul furnalelor...), cu cit a crescut productivitatea muncii în ultimii cinci ani (și-a făcut și un grafic minuțios cu creioane colorate), etc.

Ce sursă minunată pentru un film puternic de actualitate! și-a spus ($x-y$)², ajungînd seara, epuizat, dar fericit acasă. Și a avut cea mai liniștită noapte de cînd a văzut lumina zilei. A doua zi s-a trezit odihnit și proaspăt ca un nou născut, fremătînd de entuziasm, de neliniște crea-

toare. A răsfoit cu atenție bloc-notes-ul și-a extras date, cifre, procente, a înmulțit, a adunat, a împărțit, a scăzut (extragerea rădăcinii pătrate o uitase imediat după ce-și dăduse bacalaureatul), apoi a comparat cifrele, situațiile (evident situații cinematografice), a tras concluziile și a trecut la elaborarea unui scenariu de actualitate, de profundă și imediată actualitate, așa cum hotărîse în ziua precedentă.

După nici două săptămîni de efort susținut, ($x-y$)² înmîna dactilografei un scenariu zguduitor, opera capitală a vieții lui, cum avea s-o numească el în cercurile cinematografice interne din perioada postbelică.

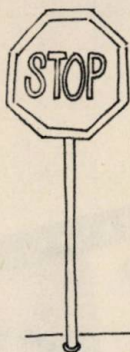
Scenariul avea în vedere o situație-limită: 216 sau 218? (tonel) Un personaj (nu are importanță care) susține că producția optimă (sau maximă) nu poate depăși 218 tone. Altul (efectiv altul!) susține că se poate ajunge la 218 tone. Unii sînt cu unul, alții sînt cu altul. Amîndoi sînt băieți buni, muncitori, dar, după cum se vede, au concepții diferite. Unul susține că avem nevoie de calitate, altul susține că avem nevoie și de cantitate. Acesta din urmă demonstrează, în cîteva secvențe palpitate, că, dacă se ridică productivitatea cu 0,23% și scade consumul de metal cu 0,06%, se creează condiții favorabile sporirii numărului de tone. Firește, unii nu cred, alții cred. Urmează o suită de secvențe dramatice în care cei care nu cred, încep să creadă, iar cei care cred cîștigă noi adepți. În cele din urmă, cu cifrele în față, toți înțeleg realitatea. Iar filmul se încheie — firește — cu 218. Tone. Dacă însă veți întreba: tone de ce? nu vă vom putea răspunde. Nimeni, nici scenaristul, nici dactilografa, nici personajele scenariului și nici acela care semnează aceste rînduri nu mai ține minte...



Variante la Love Story

Stil Hollywood

Doi tineri se iubesc, dar părinții se împotrivesc. În ciuda împotrivirii, conform legilor firii, cei doi continuă să se iubească și ajung să se căsătorească. Dar, în cele din urmă, fata moare, răpusă pe neașteptate de o boală necruțătoare.



Stil Buftea

Doi tineri se iubesc, dar părinții nu se împotrivesc. În ciuda neîmpotrivirii, conform legilor firii, cei doi continuă să se iubească și ajung să se căsătorească. Dar, în cele din urmă, ei se împacă.

Misterele filmului

Cînd i s-a comunicat (teleonic) că a fost distribuit într-un rol principal în filmul «Nevinovații», tînărul actor Titi Brumă își invită prietenii la un restaurant și se făcu praf după primul pahar de vin, fiind el la fel de obișnuit cu vinul ca și cu cinematografia.

Au urmat zile de mare tensiune, în care a așteptat, tremurînd de emoție, scenariul. Nu l-a primit. Ce rol o fi? Ce fel de film? Nimeni nu sufla o vorbă. În jurul filmului plutea un mister desăvîrșit, ceea ce îl îmbolnăvea de-a binelea pe bietul actor, om și el, neînvățat să-și astîmpere curiozitatea maladivă în legătură cu prima sa creație cinematografică.

Intr-o bună zi a fost chemat la repetiții. Acum, în sfîrșit, va face cunoștință cu propriul său personaj! Văzîndu-se în fața regizorului, actorul fu gata să leșine. Din cauza tracului și a privirii impenetrabile a maestrului.

— Băiețule, la vîno mai aproape!
— Mă numesc Titi Brumă — reuși să îngaime actorul.

— Aici te numești cum te numesc eu. Plimbă-te!

— Să mă plimb?!?

— Exact.

Vilitorul interpret al rolului principal se plimbă vreo zece minute prin fața regizorului și a altor cîțiva tovarăși, despre care știa cam tot atît cît știa și despre film.

— Bravo! Acum întoarce capul la dreapta. Perfect! Acum, spre stînga. Bine! Aprinde-ți o țigară! Ce, n-ai toc? Dați-i un foc! Așa. Privește-ți partenera în ochi!

Actorul se uită în jur, erau vreo patru parteneri posibile.

— Ce, nu-ți cunoști partenera? Fetițol — făcu semn unei brunete cu ochi albaștri — apropie-te de

băiat! Așa! Priviți-vă! Priviți-vă lung! În regulă! Luni veniți la filmare.

— Dar scenariul? Bîlgul actorul. Aș vrea să citesc scenariul.

— Dar ce ești tu, mă, să citești scenariu? Tu faci ce ți se spune.

Luni la filmare, a fost îmbrăcat într-un costum nou-nouț, machiat, pieptănat și împins în fața aparatului.

— Filmăm cadrul 253! — decretă regizorul. Puștiule, tu intri din dreapta, te oprești în fața fetei și-i spui «Mă voi omori!»

— De ce să mă omor?

— Fiindcă așa e în scenariu.

— Și cum trebuie să spun replica?

— Clar! Să se audă în microfon.

— Dar în ce stare trebuie să fii?

— Ascultă, domnule, eu am de tras azi 60 de metri de film. Dacă am să-ți răspund la toate întrebările astea stupide, nu filmăm nici un metru. Hai, dați-i drumul!

Actorul intră din dreapta, se opri



Desene de ANDO

în fața fetei și spuse: «Mă voi omori!» apoi privi întrebător la regizor.

— Ce te uiți la mine ca o vită? Ieși dracului din cadru! Pottim, ai stricat dubla! Mai tragem o dată!

Scena se repetă. De data asta actorul ieși din cadru imediat după ce o anunță pe fată că se va omori.

— Păi, așa se iese cînd vrei să te omori? Ca de la cafenea? Eu nu pricep ce naiba ați învățat voi în institutul ăla, că habar nu aveți să intrați și să ieșiți din cadru! Mămăligarilor!

Cadrul se mai trase o dată. Urmă cadrul 201. Aici actorul avea de spus o replică lungă, stînd în amorsă în fața ferestrei. Dar cum el nu știa ce-i aia amorsă, fu sucit, sictirit, îmbrîncit de cinci ori, pînă cînd regizorul fu mulțumit de poziție.

Marti a fost ceva mai simplu. Acum știa să iasă și să intre, cum să stea în prim plan, cum să nu clipească în fața reflectoarelor, cum să tumeze o țigară și, evident, cum să stea în amorsă. În zilele următoare atîta cît de tare trebuie să vorbească în microfon, cum s-o sărute (cast) pe fată, cum să urce scările, să coboare din tramvai, să mănînce înghețată din pahar de plastic și să ridă la o comedie cu Stan și Bran. «E un regizor mare» se gîndea actorul. «Totul se atîă în capul lui. Din bucățelele astea pe care eu nu le pricep, care mie nu-mi spun nimic, se va naște personajul! Cît de complexă și minunată e arta filmului!»

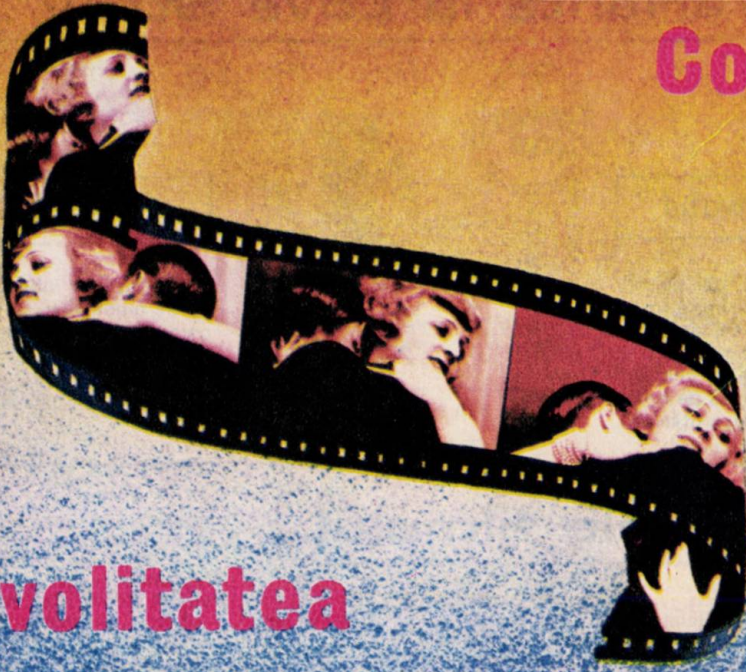
Cînd filmul a fost gata, tînărul actor nu știa despre personajul pe care l-a interpretat mai mult decît știuse înainte de începerea filmărilor. Aștepta cu nerăbdare premiera. Atunci tot misterul se va dezlega, atunci va trăi cu adevărat emoția creației, atunci va afla totul despre filmul în care a jucat și despre personajul pe care l-a interpretat.

Dar n-a aflat nimic.

filmul între ficțiune și realitate

Comerț
cu

frivolitatea



Pe vremea
când Hollywoodul
era populat
cu zei ceva mai...
pudici
(Tyrone Power
Kim Novak)



Cinema

Nimic nu alimentează mai mult presa și literatura de senzație a occidentului decât întâmplările din lumea platourilor pe care au loc, cu o mare intensitate, drame reale (sau comedii, de ce nu?) o dată cu cele filmate. Sentimente trucate sînt capabile să inspire emoții autentice în sala de cinema, dar uneori și în viața de toate zilele a misterioaselor stele. Cinematograful — arta care «fabrică iluzii cu ființe reale și realități cu iluzii de mucava» (Edgar Morin) acționează asupra publicului cu o forță ce pune adesea pe gânduri sociologii și psihologii. Și această tiranie dulce, alteori brută, pe care o exercită actorul asupra sălii, e condiționată de gradul de «trăire», de simulare a trăirii interpretului pe scenă și pe platou. De capacitatea de identificare a actorului cu personajul său depinde identificarea spectatorului cu eroul de pe pînză, cu «ființa reală», plus iluzia de mucava. Îndrăgostitul de pe ecran își obligă mesajul să-și exprime sentimentele sub tirul reflectoarelor de mii de wați, la comanda rece «motor!», sub privirile zecilor de ochi atenți nu numai la indicația regizorală dar și la consumul emotiv al bieților protagoniști ai scenelor sentimentale. Scene ce reprezintă clou-ul filmului comercial și al publicității ce-l întreține. Pornind de la acest moment delicat al interpretării: turnarea unei scene de dragoste, o revistă franceză — mai amatoare de cancan decît de analiza fenomenului — a lansat întrebarea la care unii actori au răspuns cu umor, alții doar cu sinceritate: «V-ați îndrăgostit vreodată de partenerul dumneavoastră în timpul filmării unor scene tandre?». Cîți interpreți atîtea opinii: ele dovedesc că pînă și în marea familie actricească, diferențele

de temperatură — și temperament — sînt considerabile. De pildă, frumoasa Ann Margret mărturisește că se simte extrem de stînjinită de cîte ori trebuie să turneze vreo scenă de dragoste și că, din această cauză, filmările la **Carnal Knowledge (Cunoașterea carnală — film foarte «sexy» —)**, în care trebuia să joace scene foarte îndrăznețe cu faimosul Jack Nicholson, ei nu i s-au părut decît momente «deprimante și epuizante».

Tremuram. Dar nu de emoție. De gripă!

Nici Sylvester Stallone și nici Talia Shire, cupiu de îndrăgostiți din **Rocky**, nu păstrează o amintire mai plăcută despre romanticele scene de dragoste pe care au trebuit să le joace împreună. Aceste scene, declarate de critici teribil de emoționante, au fost pentru actori cele mai greu de turnat. «Nu ne mai simțeam buzele — spune Stallone. Talia nu înceta să-și îndepărteze obrazul de al meu, ceea ce strica inevitabil secvența. I-am cerut explicații. Mi-a răspuns că avea gripă și că nu voia să mă molipsească!»

Și Talia își amintește că-i tremurau mereu genunchii, dar «nu din pricina pasiunii ci a febrei».

Kris Kristofersen n-are nici el amintiri mai frumoase despre îmbrățișările sale cu Barbra Streissand în **S-a născut o stea**, al treilea remake al celebrului subiect. În timpul unei secvențe, interpreții trebuiau la un moment dat să cadă, rostogolindu-se pe podea. Încă de la primele repetiții, Kris s-a umplut de vîină. A trebuit totuși, în ciuda durerilor de spate și de picioare, să se prefacă ore întregi că e copleșit de Dragoste (cu D mare!). Cu mult umor, Kristofersen

Viața sentimentală a actorilor un cal de bătaie pentru presa de senzație

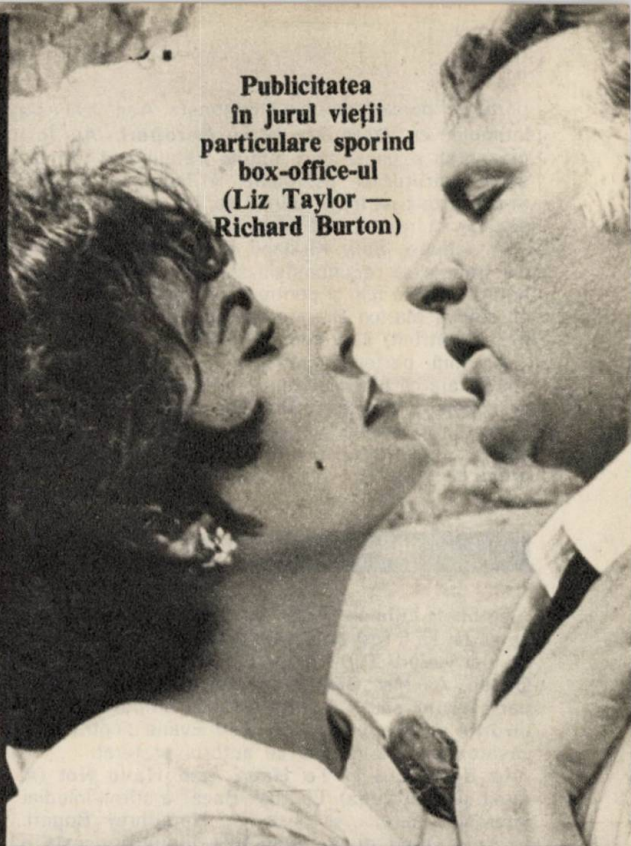
pretinde că doar așa a putut fi luat drept actor foarte bun, trăsăturile lui de durere fiind confundate cu emoționante mărturii ale pasiunii sale!

Cîteodată scenele de dragoste sînt și mai greu de realizat din pricina prieteniei ce-l leagă pe cei doi interpreți. Așa s-a întîmplat atunci cînd Rita Moreno (cunoscută publicului nostru din filmul **Poveste din cartierul de vest**) a trebuit să turneze în **Popi**, o astfel de secvență cu Alan Arkin, unul din cei mai buni prieteni ai săi. Tocmai începuse turnarea, cînd soția lui Arkin apărură pe platou. «Arkin a sărit în sus și foarte ceremonios a făcut prezentările de rigoare» — povestește Rita. Totul era nemai-pomenit de caraghios, Alan era extrem de stînjinit, eu... să nu mai vorbesc. După ce doamna Arkin a plecat, n-a fost imposibil să reluăm scena».

Ne urîm, dar ne sărutăm

Dacă Rita Moreno se teme mai ales de scenele de dragoste cu actori prieteni, Jacqueline Bisset găsește extrem de penibilă obligația de a le juca cu

Publicitatea
în jurul vieții
particulare sporind
box-office-ul
(Liz Taylor —
Richard Burton)



Un love-story parizian
(Mireille Darc și Alain Delon)

parteneri pe care de-abia îi cunoaște. Așa ceva i s-a întâmplat cu Dean Martin în **Aeroport**. Au fost prezentați și peste cinci minute trebuiau să turneze scena săruturilor pasionate. «Cînd m-a sărutat, m-am înroșit pe loc — afirmă ea. Nu mă puteam împiedica să roșesc. Mă simțeam îngrozitor».

În schimb, Sally Kirkland declară cu frivolitate, dar trebuie să recunoaștem și cu sinceritate, că s-a hotărît să facă film și pentru a fi îmbrățișată de idoli ei: cîndva Marlon Brando, azi (pentru că Brando a mai îmbătrînit) îl preferă pe Redford.

Anumiți parteneri îndrăgostiți pe ecran susțin sus și tare că nu se pot suporta în realitate. Se pare că acesta a fost cazul Mei Farrow și al lui Robert Redford în timpul filmărilor la **Marele Gatsby**; actorul se plîngea de parfumul actriței, care îi reproșa la rîndul ei că este distant și arogant.

Mai sînt și excepții fericite

Se poate întîmpla uneori ca sentimentele care apar pe ecran să fi fost de-adevăratelea în fața camerelor de luat vederi. Turnînd primul ei film cu Steve McQueen, Ali Mac Graw n-a putut rezista farmecului partenerului său și a cerut chiar în timpul filmărilor divorțul de producătorul Robert Evans pentru a se căsători cît mai repede cu actorul preferat.

La debutul ei în **To Have and Have Not (A avea și a nu avea)**, Laureen Bacall a stîrnit imediat interesul marelui ei partener, Humphrey Bogart. La scurt timp după terminarea filmului, acesta a cerut-o în căsătorie și astfel întîmplarea unei distribuții a luat pentru Bogart chipul norocului, căci Laureen Bacall a adus ordinea și fericirea în viața atît de agitată de pînă atunci, a lui Bogie. Membrii echipei de filmare își amintesc cu înduioșare de

Cel mai lung sărut din istoria cinematografului se datorește lui Hitchcock și... telefonului (Ingrid Bergman și Cary Grant în *Notorius*)



un Bogart ce nu părea să mai vadă în jur decît pe Laureen, iar marea pasiune dintre eroii filmului a fost trăită și de interpreții lor, după cum apare evident pentru oricine revede astăzi filmul.

Numeroase cupluri din viața reală însuflețesc diferite alte cupluri din viața imaginară a filmului: Katharine Hepburn și Spencer Tracy au transpus de opt ori pe ecran afecțiunea ce i-a legat timp de peste un sfert de secol — unul din cele mai stabile cupluri ale Hollywoodului. Alain Delon și Mireille Darc țin din ce în ce mai mult să lucreze împreună. Charles Bronson pare să nici nu vrea să mai apară în vreun film decît alături de seducătoarea lui soție, Jill Ireland. În fine, celebrul și zgomotosul cuplu Elisabeth Taylor și Richard Burton s-au «simpatizat» și s-au certat din antichitate de la **Cleopatra** pînă în zilele noastre (**Comedianții. Cui îi e frică de Virginia Woolf**) traversînd și Anglia elisabethană (**Îmblînzirea scorpiei**). Zgomotoasa publicitate întretinută în jurul cuplului hollywoodian (amintind publicitatea — ceva mai discretă — ce a însoțit cîndva princiară pereche britanică a scenei și ecranului: Vivien Leigh — Laurence Olivier) a contribuit poate și ea într-o măsură la ruptura faimoaselor



**În viață se urau,
pe ecran
se îndrăgosteau
(Mia Farrow
și Robert Redford
în *Marele Gatsby*)**

legături. Rupturi — la fel de violent comentate și în unele cazuri, chiar cu asentimentul «victimelor».

De dragul celebrității

Pentru că sînt situații în care actorii înșiși, dar mai ales managerii lor inventă idile ca să întrețină în jurul lor starea de alertă sentimentală, de agitație capabilă cîteodată să crească box-office-ul actorilor respectivi. Nu voi aminti decît clasicul exemplu al Marionei Davies, pentru cariera căreia protectorul ei, faimosul milionar Hearst, n-a precupețit nimic, doar-doar actrița va intra în panteonul vedetelor. S-a pretat chiar la a lansa zvonul că actrița și Clark Gable, parteneri pe ecran (Gable era pe atunci preferatul publicului american) trăiesc o frumoasă poveste de dragoste, în speranța că astfel tînăra va cîștiga simpatia publicului. Dar s-a întîmplat invers. Nimeni n-a vrut să accepte ca «regele» Hollywoodului să se îndrăgostească de o oarecare Marion Davies. Și așa a rămas fără urmări în istoria filmului generozitatea faimosului Mecena (care l-a

inspirat ulterior pe Orson Welles pentru faimosul **Cetățean Kane**).

Dragoste la mare altitudine

Uneori de dragul publicității, dar și a riscului în sine, poate din dorința de a-și demonstra un curaj pe care în viața obișnuită nu are cum să și-l probeze, actorul-vedetă nu se lasă dublat în scenele de mare cascadorie (sentimentale ori nesentimentale). Jean Marais mai demult, Belmondo astăzi și cel mai recent Robert de Niro dau dovadă de o îndrăzneală ieșită din comun. Îndrăzneală care, evident, le aduce, pe măsura riscului și o sporire considerabilă a onorariului. În ultimul său film, Robert de Niro a filmat agățat de un helicotper pe o distanță impresionantă deasupra junglei.

**Crezînd că Aceasta nu li se întîmplă decît altora
(Catherine Deneuve și Marcello Mastroianni)**



Dincolo
de un love-story
(Ali Mac Graw
și Steve McQueen)



Ca să-și salveze iubita din recenta poveste a **Superman**-ului, Christopher Reeve s-a cățărât pe un zgîrie-nori, filmînd la sute de metri altitudine doar-doar va demonstra că a intrat perfect în pielea personajului. Identificare de înaltă ținută... cascadorică.

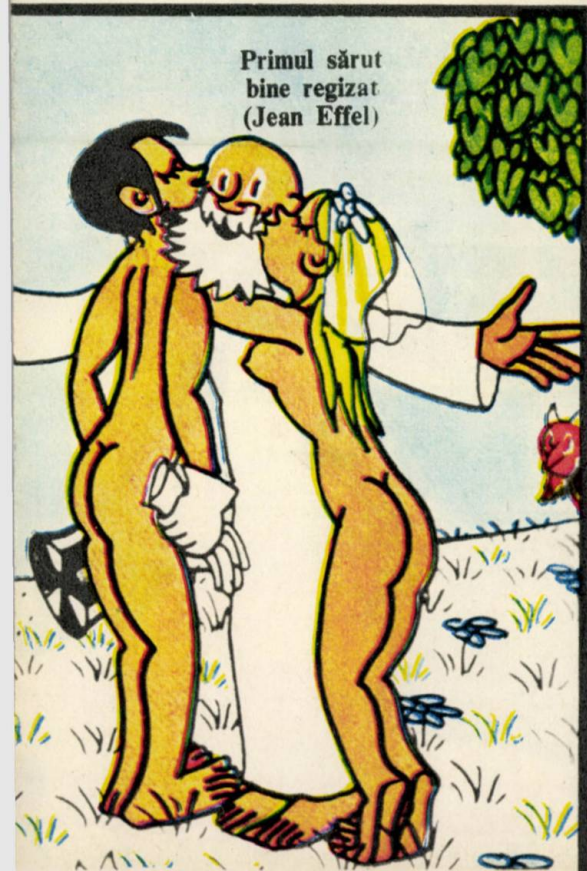
Uneori «identificarea» duce actorul la situații-limită pe platou. Filmul comercial de tip porno cere interpreților să apară în posturile cele mai indecente.

Dar după **Tango la Paris** și alte recorduri de acest gen, nimic nu mai e socotit «prea» în această goană după obținerea senzațiilor tari în filmul erotic. Nici aici unele dubluri și trucaje nu mai sînt permise. Realismul devine într-adevăr fără țarm. Astfel apar starlete care, dorind să iasă cu orice preț din anonim, lasă la o parte pudorea și se expun reflecțiilor sau întrebărilor indiscrete ale ziaristilor, răspunzînd cu un cinism demn de cauze ceva mai oneste.

O asemenea starletă, devenită ulterior celebră, în urma succesului înregistrat de filmul în care juca (**Cacialmau**), declară cu sînge rece că ea adoră să joace în filme cu scene de amor, alături de parteneri pe care nu i-a cunoscut înainte. «Necunoscutul mă stimulează, joc mai convingător»

Ce departe sîntem de epoca și de sfiala cu care actori ca Deborah Kerr sau Maurice Chevalier măturiseau cîlt de groaznic se simțeau turnînd scene care astăzi ne par cu totul nevinovate. «Niciodată pînă atunci (anii '50) — nu se mai filmase o scenă de dragoste pe plajă — scria undeva Deborah Kerr. Și niciodată nu se mai văzuseră pe ecran doi îndrăgostiți în costume de baie sărutîndu-se cu atîta înfocare. Ne rostogoleam pe plajă cu toată «convîngerea», deși scena rămînea mereu în limitele bunului gust». Și totuși, cită deosebire față de gustul impus de Liga decenței anilor '30, cînd într-un film, Maurice Chevalier trebuia să-și declare dragostea conjugală Jeanettei Mac Donald, dar regulamentul pe atunci în vigoare l-a obligat să filmeze cu un picior în pat iar cu celălalt pe podea, pentru a nu ofensa pudorea contemporanilor. Și Burt Lancaster, și Deborah Kerr, și Maurice Chevalier, și Jeanette Mac Donald și mulți alții au jucat scenele de dragoste cu toată seriozitatea profesională. Ca niște adevărați actori. De altfel, dincolo de această seriozitate profesională, așa cum ziceam mai sus, nu există decît tapaj, sete de reclamă. Sau pur și simplu, comerț cu frivolitate.

Primul sărut
bine regizat
(Jean Effel)



Traducere și adaptare de
Anca ANASTASIADÉ

mitologii

**Marilyn
Monroe**

Un mare mister

5 august 1962. O veste incredibilă face înconjurul lumii: Marilyn Monroe a dispărut. Este una din dramele care, la începutul anilor 60, va contribui la distrugerea olimpicei serenități a «visului american». Un an mai târziu, urmează tragedia de la Dallas. Apoi, Martin Luther King. Și enumerarea poate continua cu alte cazuri. Moartea «exploziei de lumină» rămîne un mister. Accident sau sinucidere? Nu s-a răspuns acestor întrebări. Așa cum tot fără răspuns au rămas și întrebările multor alte drame. Dar legenda Marilyn continuă să trăiască. Cei ce au cunoscut-o sau au văzut-o sînt astăzi parcă mai generoși în aprecieri. Iată cîteva opinii:

«Era mereu în căutarea pasionată a semnificației existenței. Lîngă ea viața părea fără sfîrșit.

Era femeie. Femeia cea mai feminină din lume».

Arthur Miller

«Așa-zii domni de la Hollywood au exploatat-o pînă la epuizare. Ei sînt adevărații responsabili ai morții ei. Au făcut din ea o stea, uitînd omul. Sărmana Marilyn! Avea mereu de recitat un rol».

Laurence Olivier

«A fost unica creatură cinematografică pe care am cunoscut-o vreodată».

Billy Wilder

«Mulți au comis greșeala de neiertat de a nu fi înțeles-o și apreciat-o așa cum merita. Și Marilyn ținea mult să fie înțeleasă. Era o femeie rară».

Marlon Brando

«Dispariția lui Monroe va fi o teribilă lecție pentru cei ce se ocupă doar cu spionarea și chinuirea celebrităților».

Jean Cocteau

«Și altele erau la fel de frumoase ca și ea; dar ea avea ceva în plus. Ceva luminos, care a distins-o de tot restul, obligîndu-te să dorești compania acestei ingenuități copilărești, pe cît de timidă, pe atît de vibrantă».

Lee Strasberg

director la «Actor's Studio»

«Cînd lui Marilyn nu-i plăcea o scenă, nu putea să rețină de loc textul. Actrița, nu star-ul acționa în aceste momente, dovedind că era mult mai mult decît o creatură publicitară. Pînă la urmă reușea să schimbe scena după cum simțea ea. La sugestia mea, regretînd că nu a primit o educație cultivată, a început să citească neobosit de la Shakespeare la Thomas Wolfe. N-am mai văzut un cititor atît de înrăit, afară poate de Richard Burton».

**James Bacan —
ziarist**

«Era un foc de artificii! Poate că mai puțin frumoasă decît altele, dar cînd apărea, exploda, iradia. Toată lumea rămînea cu răsufierea tăiată. Niciunul din filmele ei nu se poate compara cu transfigurarea sa cotidiană.

Cu toții am încercat să o ajutăm... Și, credeți-mă, această ființă încîntătoare avea nevoie de mult ajutor...»

Peter Lawford

t.v.

Secvențe mai mult decît răzlețe

«Televiziunea este copilul
răsfățat al secolului,
pe care toți îl ceartă
dar toți îl iubesc. Și-i iartă multe.»



● Televiziunea se face doar de cîteva (puține) decenii, avînd dezavantajul (sau poate avantajul) inexistenței clasiciilor. Clasicii sînt în curs de apariție! Așadar, lumea văzută la televizor are avantajul (sau poate dezavantajul) de a nu vehicula mituri, reticențe și tabu-uri. Să fie bine? Să fie rău?

Televizorul a intrat fără să bată la ușa în apartamente, palate și căsuțe, transformîndu-se într-un fenomen a cărui influență nu și-a găsit instrumente precise de măsură.

Aparatul socotit (încă) produs electrocasnic nu are fotolii de orchestră, nu are galaxie, îți aduce lumea în casă, lăsîndu-te singur, față în față cu ea, așa cum stai în fața unei cărți, acceptîndu-i monologul ce incită la dialog cu tine însuși și cu cel din jur. Îți trăiești aventura individuală în fața universului cu imagini în mișcare; ele încep din centrul pămîntului și se termină undeva, cine știe pe ce planetă, ceea ce face, azi, ca primul pas al omului pe lună să devină o amintire vetustă.

● Un cronicar a remarcat cîndva că profesiunea de teleast este doar cu cîțiva ani mai veche decît cea de

astronaut. Profesiunea de astronaut este însă cu mult mai sigură.

● Un sociolog scria cam prin 1950: «Cîrînd, omenirea nu va putea trăi fără televizor». Un alt sociolog i-a răspuns printr-un pamflet intitulat «Utopia». Dar să nu uităm că, de multe ori, utopia nu a fost altceva decît un adevăr spus prea devreme.

● Li sfătuim pe copii:

— Vezi să nu te lovești (cazi, împiedici, murdărești...)

Dar foarte rar li îndemnăm:

— Hai, curaj, încearcă!

La început, televizorul s-a aflat în postura celor dinții. Apoi, încet-încet, a prins singur curaj. Una din definițiile curajului este: a ști cînd trebuie să te temi.

● Orice declarație făcută la televizor trebuie ridicată la puterea cifrelor mari. Trei luni s-au gîndit programatorii unei cunoscute și consacrate televiziuni din Europa, dacă își pot permite sau nu să afirme într-o emisiune medicală: «Presupunînd că aspirina ar fi descoperită azi, ea ar fi refuzată de șefii laboratoarelor de testări».

De fapt, nu despre aspirine aveam intenția să vorbesc...

● Televizorul a deschis lumii ochii asupra ei însăși, nelăsînd-o uneori să și-i închidă nici măcar pentru o clipă de meditație. Dar, vai, de cîte ori tot el a închis ochii oamenilor... Plictiseala este cel mai groaznic somnifer.

● Dintre principiile de bază, așa puține cîte există, unul mi se pare demn de o oarecare nemurire: televiziunea nu trebuie să fie **digestivă**, ci **inventivă**. Numai așa se va putea ajunge la situația în care va fi de preferat să privești în mod inteligent o emisiune proastă decît să urmă-

Secvențe dintr-un posibil film de Emanuel Tânjală

Am privilegiul de a umbla foarte mult, mi-a plăcut și îmi place să urmăresc absolut tot ceea ce mă înconjoară. Încerc de fiecare dată să surprind sau să văd și acele lucruri mai puțin văzute. Toate imaginile care îmi trezesc interes, toate aspectele vieții, de la mersul insectelor și pînă la zborul lăstunilor singuratici. Am fotografiat la început aproape orice. Cu timpul am început să devin mai exigent și mai selectiv. Dar întotdeauna am fotografiat ca un nebun. În fond, ce înseamnă o fotografie? Că despre ea este vorba. Este o imagine a adevărului, o stare sufletească, un stop-cadru. Aproape toate fotografiile mele pot fi oricînd sau au fost stop-cadre cinematografice. În fond, pentru mine, tot ceea ce văd este o fotografie imensă din care încerc să mă opresc la cîte un detaliu pe care îl aduc aproape de ochii celor care iubesc cu adevărat fotografia și filmul.



rești — oricum — o emisiune inteligentă.

Aș vrea să re-pun o formulă de apreciat emisiunile:

$$A = G \times \frac{N}{2} : P \times \frac{S}{T}$$

În care: G = gust; N = număr de privitori; P = programe bune; S = sesizări ale telespectatorilor; T = telecronici.

Ideea mi-a venit citind afirmația: «Televiziunea este copilul răsfățat al secolului pe care toți îl ceartă, dar toți îl iubesc și îi iartă multe. Chiar și capriciile»

● Există două întrebări în care morfologia, trecând dincolo de gramatică, devine problemă socială.

— La ce te uiți?

— La cine te uiți?

● În unele privințe — nimic nou nici în lumea văzută la televizor: eșecul unei personalități este, de cele mai multe ori, mult mai interesant decât reușita unei mediocrități.

Atenție! Pericol! Nu mai știm basme.

Doamna Elfrida Hasenkamp era o persoană a cărei activitate prezenta interes pentru un cerc foarte restrâns de persoane. Iată însă că doamna Elfrida Hasenkamp a devenit peste noapte o persoană celebră, la început în orașul ei, Karlsruhe, iar apoi după a doua nouă noapte în toată Europa. Și de ce mă rog? Pentru că — în primul rând — doamna Elfrida Hasenkamp a constatat că mamele, tatăl, bunicii și bunicele din ultimul pătrar al secolului XX nu mai știu să povestească basme copilor și nepoților.

În al doilea rând, pentru că doamna

Elfrida a avut, pe baza motivului mai sus amintit, o idee din acelea care-ți vin doar o dată în viață. Elfrida Hasenkamp a înființat o școală unde a început să-i învețe pe mături și chiar pe bătrâni ei elevi să spună basme. (De fapt, mai întâi îi învață basme și abia după aceea cum să le spună).

Și în timp ce omenirea stinge (provizoriu) două războaie, în timp ce dispărea Aldo Moro, și în timp ce un sfert dintr-un continent murea de foame, și-n timp ce fotografi parizieni alergau să lase niște amintiri pentru viitor de la muzeul Luvru, care avea o aripă ciuntită de bombe puse de niște teroriști — iată-o în prim plan, pe ecranul televizorului pe doamna Elfrida Hasenkamp făcând o comunicare la Festivalul Internațional organizat de Societatea europeană pentru protejarea basmului (o societate mult mai utilă și mult mai prețioasă decât toate bombele atomice luate la un loc); iată-o discutând cu mari savanți folcloriști, buni cunoscători ai teoriei basmului, dar aduși la disperare de dispariția lui rapidă din vocabularul activ al umanității, iată-o prezentându-și elevii care, emoționați de parcă ar fi fost la serbarea de fine de an a grădiniței spunând basme. Iată-o... și iată-o... și iată-o ocupând fermecător electronii dreptunghiului t.v. cu idei gata să strige ca să auzim cu toții «Trăiască basmul»!

Imediat după secvența consacrată doamnei Elfrida a urmat o altă cu început de film polițist, niște domni foarte severi, cu pălării, ochelari fumurii, pardesiuri tip, într-o magazinelă de jucării din Karlsruhe (același oraș unde există școala de basme) scot (de fapt aproape smulg) jucării de pe rafturi, le arun-

că în saci și pleacă. Pentru prima oară chipurile — de obicei respingătoare — ale acelor domni foarte severi, cu ochelari fumurii și paltoane-tip m-au încântat. De fapt, nu atât chipurile, cât scopul acțiunilor relatate în acea emisiune de Televiziunea Conform unei dispoziții a procuraturii din Karlsruhe, se confiscă din magazine toate avioanele-jucării, copie exactă a avioanelor utilizate de armatele naziste în cel de al doilea război mondial. (Vai, cât de exacte erau modelele, vai, ce maestru a fost creatorul lor, vai, ce talent plin de răutate a avut acest maestru, care și-a împodobit opera cu svastica hitleristă! Nu de alta, dar ca să-i fie clară intenția)...

Și totuși, e foarte bine ca oamenii să nu uite basmele. Iar dacă simt că le uită, să se apuce neapărat să le reînvețe.

...Și totuși, e bine, e foarte bine că basmele mai există încă în această lume văzută la televizor.

Hamlet a murit la ora 23.02

Teatrul din San Francisco anunță premiera cu «Hamlet». Senzația spectacolului o constituie faptul că rolul principal va fi interpretat de sexagenarul J.D.W. (de fapt numele nu contează), de profesie... electrician.

De trei decenii visa omul să joace acest rol. Lucrase la unsprezece teatre împrăștiate pe tot continentul, teatre pe care le alesese drept loc de muncă numai pentru că avea în repertoriu «Hamlet». Ascultase in-



dicățiile unor mari regizori, repetase de unul singur nopți întregi. Emoționată de rugămintile lui J.D.W., direcțiunea teatrului a instituit o comisie formată din mari și cunoscuți artiști care urma să-i hotărască soarta. Și așa cum se întâmplă nu numai în povești, uluită și impresionată de talentul lui, comisia a zis: da. Aflind toate acestea, stația locală de televiziune hotărâse să transmită în direct acest spectacol ieșit din comun.

În sfârșit — seara premierei...

Sala se umple... Luminile se sting... Rumoarea încetează... Cortina se deschide încet... Începe spectacolul... La ora opt și două minute, din dreptul culiselor se aude un zgomot. Parcă produs de o căzătură... Într-adevăr, cineva căzuse. Cine stie de ce, de emoție sau de bucurie, J.D.W. a încetat subit să mai existe în pragul celui mai însemnat moment din viața lui. A murit cum a vrut să trăiască: pe scenă.

P.S. Acest post-scriptum nu a fost cuprins în emisiunea din acea seară. După câteva zile se află cu imensă satisfacție că teatrul care i-a oferit posibilitatea să joace în «Hamlet», moștenește craniul lui J.D.W. pentru a-l folosi ca recuzită în nemuritoare plesă a lui Shakespeare. Subiect pentru o altă emisiune.

Aplauze în alb

Spectatorii erau îmbrăcați în alb și se aflau sub o cupolă de sticlă. Regizorul era în alb. O imensă mască albă îi lăsa liberă doar privirea, o privire aprinsă, gata-gata să explodeze. Actorul principal se află sub un văl alb. I se vedea, i se simtea și se auzau doar bătăile inimii.

Spectacolul s-a desfășurat timp de câteva ore. Emisiunea de televiziune a selectat momentele esențiale. Finalul ei a durat doar cinci minute. Cinci minute de aplauze. Nimic altceva decât aplauze... Știți dumneavoastră ce înseamnă cinci minute întregi numai de aplauze?

Spectatorii în alb, studenți ai institutelor de medicină și medicii din Leningrad, aplaudau sfârșitul reușit al operației pe inimă deschisă pentru introducerea unui stimulator cardiac atomic.

Ieșit din somnul său artificial, omul cu energie atomică în inimă (slavă acestei energii, care a renunțat la misiunea inițială de a face inimile să înceteze a mai bate, făcându-le acum să trăiască) a deschis încet ochii, a zîmbit și, privind spre cei de dincolo de cupolă, a dat ușor din cap, răspunzând parcă la aplauzele acelea adresate unei inimi care ar fi putut să se oprească, dar care a început cu încăpăținare să bată...

Actorul care era gata-gata să-și joace ultimul rol, se pregătea pentru alte premiere. Cele ale existenței de fiecare zi. Spectacolul lumii nu cunoaște limite.

516-698-245

Numărul acesta tot scripea pe ecrane cu ajutorul becurilor, cristalelor lichide și a tot felul de alte drăcovenii strălucitoare.

Numărul acesta ți se înfigea în minte cu neobrazarea celui care-ți intră în casă fără să bată la ușă.

Numărul acesta nu reprezenta formula invenției secolului, nu era dăător de speranțe în ecuația cancerului, nu constituia soluția cifrată a vreunui document internațional de pace.

Era numărul de telefon al Centru-lui de cercetări pentru problemele **VAMPIRILOR** din Chicago.

Și vai, ce bine era făcută emisiunea aceea!

Zece ani pentru o lacrimă

Medicii din Bacău erau inventori. Invenția lor se numea foarte complicat. În traducere liberă era vorba despre grefarea glandei lacrimare la om.

Închipuți-vă că mai există pe lumea asta oameni care nu pot plînge și că niște specialiști, pentru prima oară în lume, au descoperit cum pot fi făcuți să plîngă cei care n-au știut ce-i acela plînsul.

O fetiță frumoasă desface încet, emoționată, pansamentul de pe ochiul unui om care nu putea să plîngă.

«E liniște... E o liniște care se aude, de neobișnuită ce e. Omul clipește... Munca de zece ani a unor oameni poate fi redusă la zero în acel moment.

E liniște... E o liniște care se aude de neobișnuită ce e.

Și pe fața omului lunecă încet, biruitor de încet, o lacrimă... (În acele clipe îmi stătea pe buze o întrebare... Știu însă că există întrebări care nu se pot pune... Sau poate că în profesiunea noastră nu există?)

Dacă-mi va spune cineva că lacrimile de bucurie se învîrt numai în închipuirea scriitorilor, îi voi răspunde că eu am simțit cu ochii mei o lacrimă de bucurie în lumea văzută la televizor.

Alexandru STARK



Revista «Cinema» la Hollywood

Un «noroc»
spus pe românește
de Anthony Quinn



Anthony „italianul“

L-am întâlnit pe Anthony Quinn în casa regizorului Hal Bartlett din Bel Air, cartierul care mărginește la Nord capitala filmului. Nu-mi venea să cred că după atâția ani și peste o sută de filme, el, Anthony Quinn, eroul din *La Strada*, *Zorba Grecul*, *Secretul din Santa Vittoria* îmi zîmbea vorbind de un vis pe care l-a avut la 15 ani și care l-a putut realiza abia de curînd cu ajutorul regizorului și producătorului Hal Bartlett.

Titlul? Renumita poveste clasică a lui Oscar Lewis: *Copiii lui Sanchez*, o privire analitică asupra a trei generații de oameni săraci din Mexico. Anthony Quinn îmi mărturisea dealtfel, că o dramă asemănătoare a trăit-o el însuși. Dacă California este «al doilea paradis» (așa consideră el), atunci care ar fi primul? Îl întreb. — Italia, fără îndoială! — mi-a răspuns fără să clipească, pentru ca mai apoi să continue gesticulînd ca un «adevărat» Italian. «Ei, ce vrei, acolo e viața, familia mea, reperele mele, un alt fel de viață decît aici». Și în loc de orice alte vorbe, vorbe, vorbe, mi-a oferit un pahar însoțit de un «Ehi Saluti!» tipic peninsular. Și spre surpriza mea, cealaltă urare pe care am auzit-o din gura lui, a fost «Noroc» pe românește.

În viață — om, în film — „supraom“

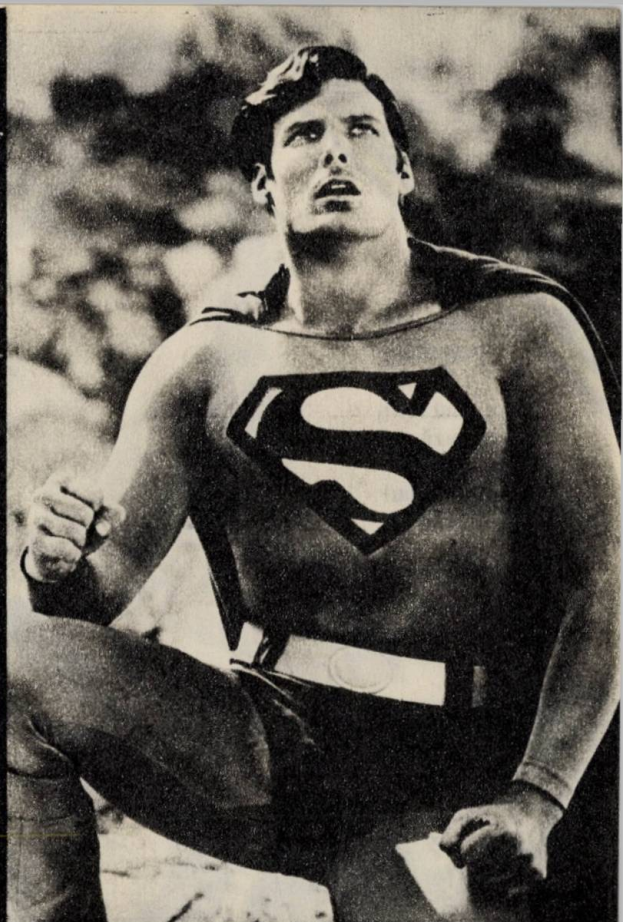
E destul de dificil ca un actor să interpreteze un rol, dar mai ales cînd rolul respectiv cere întruchiparea unui erou din «folclor» ca **Superman**, un creator ilustrat săptămînal în ziarele și revistele americane încă din 1933. «Superman», această combinație de Samson, Hercules și alți eroi de caracter și forță, a reușit să capteze imaginația unui continent. Inclusiv imaginația cunoscutului regizor Richard Donner. După aproape doi ani de muncă, a avut loc premiera, lansînd un «necunoscut» în rolul principal alături de actori de renume ca Marlon Brando, Gene Hackman, Glenn Ford, Jackie Cooper și Terrance Stamp.

Dacă pe ecran Christopher Reeve apare «dreptunghiular» la propriu și la figurat (așa l-a văzut regizorul), în realitate Reeve e un om plin de umor și luciditate. Originar din New York, și-a terminat studiile dramatice în cadrul Universității Cornell și a renumitei școli de artă Juilliard. A petrecut o vreme în Anglia, unde, ca să se întretină, a predat lecții de... «accent american» actorilor englezi. Apărea în diferite spectacole în roluri minore.

Astăzi, după succesul lui în «Superman», Christopher Reeve a rămas (deocamdată) la fel de modest ca și înainte. I-am spus că în România cunosc pe cineva care i-ar putea să-i fie frate. M-a întrebat plin de curiozitate cînd l-ar putea întîlni. Știi despre cine e vorba? Despre Făt Frumos, Florin Piersic, și nu cred c-am dat gres.

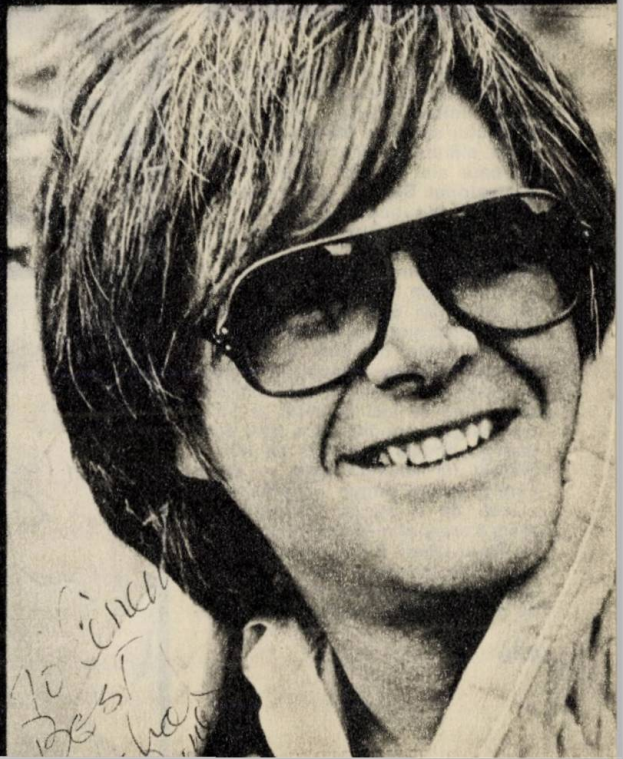


Superman civil!
Un fel de
Florin Piersic
transoceanic
(Christopher
Reeve)



Superman pe ecran! Dreptunghiular cu privirea dincolo de galaxii

Richard Donner, regizorul Superman-ului, care ne adresează «cele mai bune urări»



corespondențe

**Laureata
premiului
Oscar,
Ellen Burstyn,
apreciază —
se pare —
almanahul
«Cinema»**



Laureată și totuși... modestă

Pe numele ei adevărat, Edba Rae Gillhooly, născută în Detroit-Michigan, Ellen Burstyn n-a avut nevoie de prea mult timp ca să se facă remarcată: încă de pe băncile liceului. Dar drumul ca să ajungă actriță a durat mai mult decât și-a închipuit, cu toată modestia ei. După câteva roluri pe scenele Broadway-ului, două seriale de televiziune la Hollywood și câteva roluri minore în filme minore, aproape că se hotărâse să abandoneze cariera de actriță și să continue să fie soție și mamă fără pretenții. Când nici nu se mai aștepta, i s-a oferit să joace în filmul **Tropical Cancerului**, Paul Mazurski «a luat-o» în filmul **Alice în țara minunilor**, alături de Donald Sutherland și mai departe a fost «sechestrată» de Peter Bogdanovich pentru «Ultimul film», care i-a adus și prima candidatură la Oscar. Revine pe Broadway ca să joace în «Anul viitor, la aceeași oră», după care este chemată să joace același rol în filmul cu același titlu (recent laureată cu un Oscar pentru realizarea din acest film). Și încă un amănunt: a turnat în Europa în filmul **Providența**, regizat de Alain Resnais.

Un Hamlet în perspectivă

Venit din Anglia în capitala filmului, Hollywood, pe Anthony Hopkins l-am întâlnit după prezentarea ultimului său film **Magic**, în care a jucat alături de Ann Margret, fetă de care are cel mai mare respect profesional. Sensibil prin excelență, Anthony recunoaște că a fost mult influențat de Peter O'Toole, care l-a încurajat să ia calea actoriei. După ani printre «stele», Hopkins a ajuns acum la concluzia că lumea de pe ecran este o lume magică, dar că el tot străin se simte încă dacă nu s-ar întâlni din când în când, cu Laurence Olivier, compatriotul său, ar amuți total. Candid, mărturisește că e bine să joci în filme ca să-ți poți asigura condiția de a face apoi teatru, unde nu se câștigă mai nimic. Marele lui «cusur» este — după cum o spune singur — nerăbdarea uriașă de a atinge perfecțiunea. Asta îi creează multe nopți nedormite. Rolul ideal? Bineînțeles, Hamlet, dar într-o concepție mult diferită de acele așa-zise clasice recitări, lipsite de nervozitate și impetuzitate.



Un «străin»
la Hollywood:
Anthony Hopkins

Celebru și retras

Renumit pentru filmele **Doisprezece oameni furioși** și **Ce s-a întâmplat cu Baby Jane**, **Apache**, **Vera Cruz** și **Frunze de toamnă**, Robert (Bob) Aldrich denunță violența în filme. Așa l-am cunoscut eu și nu se desminte. Și-a început cariera de cineast mai întâi ca funcționar la un studio. A devenit apoi asistent al lui Jean Renoir, Lewis Milestone, Jules Dassin și Chaplin! În 1950, și-a făcut debutul ca regizor la studiourile MGM (Metro Goldwyn Mayer), unde a regizat filmul **The Bug Leaguer** cu Edward G. Robinson, renumitul actor de origine română. De atunci, restul filmelor lui Robert Aldrich au intrat în istoria filmului american.

Cînd turnează (și am avut deseori ocazia să-l urmăresc), Aldrich ține cont mai întâi de-o problemă care o consideră cea mai importantă în afară de subiect: **Timp versus Film**. Și ca să nu piardă minutul prețios nu turnează niciodată fără să aibă cel puțin două aparate în mișcare din unghiuri diferite. În viața de fiecare zi, este omul cel mai retras și ne-monden. Este căsătorit, are patru copii, care lucrează și ei în cinematografie.

Un dușman
al violenței:
Robert Aldrich



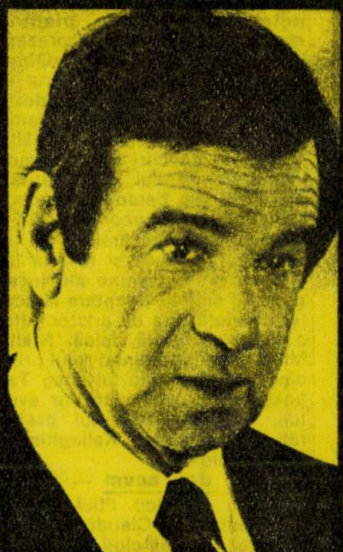
De acum înainte, eu aleg!

După o viață petrecută «pe drumuri», între scenă și platoul de filmare, Walter Mathau nu-și scrie încă memoriile, dar își ia distanța față de ceea ce a făcut și are de gînd să mai facă. «Contactul cu publicul în sala de spectacol reprezintă cea mai mare răsplătă pentru un actor — spune el. Uneori chiar singura. Suflarea publicului este ceva de care un actor nu se poate dispensa, este ceva care la filmări nu poți găsi. Acolo ai parte doar de oameni nervoși, grăbiți, reci și intoleranți. Tehnicienii de platou își urmăresc doar aparatele lor, colegii din distribuție se gîndesc doar la rolurile lor. În timp ce regizorul care trebuie să aibă grijă de toate, e cu ochi numai la ceas. Minutarul e dictatorul lui». În aceste condiții

Walter Mathau se declară obosit: «Sînt un bolnav — îl auzi plîngîndu-se, oricui îi adresează întrebarea «ce mai faci»? Acesta este leit motivul lui. Și totuși Mathau nu scapă nimic din spectacolul lumii filmului și teatrului american. Este în stare să ia avionul de la Los Angeles la New York ca să vadă pe Broadway sau Off-Broadway o piesă despre care a auzit că merită. «De acum înainte — și asta o spune cu un aer de parcă ar pronunța o sentință — n-am să mai joc decît în filmele pe care mi le aleg eu și nu în acelea care mă vor ele pe mine, doar pentru nume».

Există deci și o minte de pe urmă a unui hollywoodian.

«Correspondențe» de Ray ARKO



Un nemulțumit de scenariile care i se oferă: Walter Mathau



Încă un bărbat
și încă o femeie:
Catherine Deneuve —
Jacques Dutronc

● **Fascinat de literatura clasică rusă**, tânărul regizor Nikita Mihailov (*Slava iubirii, Piesă neterminată pentru pianină mecanică*) lucrează în prezent la ecranizarea romanului «Oblo-mov» de Goncharov. Apărut în 1859, romanul este considerat de Dobroliubov drept «un semn al timpului». Regizorul Nikita Mihailov descifrează oblo-movismul în sensul unor căutări spirituale ale personajului central al cărții și al unei raportări a lui la o lume care trebuia să fie schimbată. Lenea și reveria lui Oblomov sînt semne ale incapacității sale de adaptare la acel fel de viață dus de aristocrație, o viață artificială, falsă. Nikita Mihailov a încredințat rolul principal în filmul său lui Oleg Tabakov, alături de care vor evolua, firește, actorii lui preferați — Aleksandr Kallaghin și Elena Solovet.

● **Noi doi, acum** — așa ar putea fi tălmăcit titlul noului film realizat de Claude Lelouch în decor natural, cînd la Nisa și Marsilia, cînd la Quebec, Montreal și New York. Bineînțeles că este vorba tot de o poveste cu un bărbat și o femeie, dar o poveste ediție 1979, o întâlnire și o dragoste între două firi total deosebite: una mai degrabă dificilă, plină de păcate, aparent

intratabilă (Jacques Dutronc), cealaltă curată, calmă, cinstea întru-chipată (Catherine Deneuve). «Singura mea preocupare — mărturisește Lelouch — este de a arăta publicului ființe adevărate și nu niște personaje care se prefac că sînt astfel. Cînd am sentimentul că am descoperit asemenea ființe, mă apuc să filmez. Scenariul meu este întotdeauna foarte simplu, pentru că eu nu am de a face cu niște producători-financieri pe care să fiu nevoit să-i epatez și să caut să-i conving. Eu filmez pe cont propriu, așa încît vorbesc totdeauna în film despre ceea ce am învățat și trăit în ajun. Scenariul este însă foarte solid. Cît privește filmul de față, povestea pe care o surprinde el, corespunde propriei mele preocupări privind relația dintre un bărbat mai puțin obișnuit și femeia pe care o lubește. Este vorba despre pacea și înțelegerea pe care de-a lungul multor peripeții și răfuieli, cei doi o caută neîncetat.»

● **Deși considerat ca avînd preferințe pentru tema istorică și pentru ecranizare**, Andrzej Wajda nu evită tema de actualitate pe care o tratează cu aceeași credință și impetuositate. Ultima sa realizare filmul



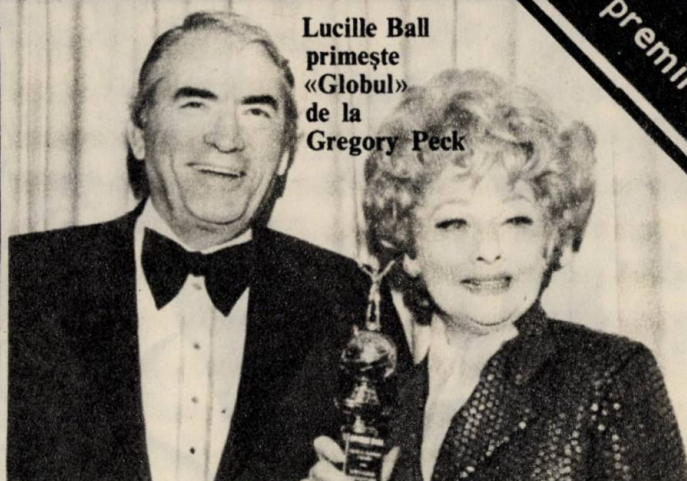
O perfecționistă:
Sophia Loren

(Continuare în pag. 180)

Globul de aur

Într-o atmosferă de gală, presa străină din Hollywood a decernat filmelor artistice și de televiziune, renumitul «Glob de aur» pe 1979, răsplătind astfel nu numai meri-

premii '79



Lucille Ball
primește
«Globul»
de la
Gregory Peck



Deținătoare și a Oscarului '79:
Jane Fonda



Căsar '79, pentru Romy Schneider '79

tele artistice dar și popularitatea anumitor actori sau programe de tv. Nu numai faptul că al 36-lea an de la decernarea acestor premii este important din punct de vedere profesional și istoric (membrii Asociației Presei Străine din Hollywood reprezintă 60 de țări, nenumărate reviste și ziare), dar de astă dată «Globul de aur» a fost într-adevăr o avangardă a Premiilor Oscar.



Doi «ași»
ai filmului tv.:
Linda Purl
și Ross Hunter



Risul
fotogenic
al
actriței
Dyane
Cannon



*Riul împede
al regizorului ceh
Stepan Skalsky
a lansat-o
pe debutanta
Anna Wetlinska
alături de Juraj Dordiak*

(Urmare din pag. 178)

Fără anestezie, reunește de fapt o serie de schițe dominate de spirit satiric. Este vorba de atitudinile contemporanilor față de o seamă de realități ale vieții. Valori morale, atitudini, concepții de viață sînt trecute prin fața obiectivului dintr-un unghi al exigenței față de adevăr. Autorul susține nevoia unei armonii și a unei înțelegeri fără ascunzișuri între oameni, dar nu evită nici șarja satirică și nici întrebările vertiginoase. Zbigniew Zapasiewicz deține rolul principal.

● **Vrăjitorul** este un foarte îndrăzneț remake după **Vrăjitorul din Oz** (periodic reluat pe ecrane, în săli și la televizor, tocmai pentru că este considerat un film care nu îmbătrânește). Îndrăzneala de a reaborda subiectul îi aparține lui Sidney Lumet și scenaristului său Joel Schumacher, care, de fapt, și-au propus o continuare a precedentei povestiri. Astfel Dorothy — acum o învățătoare în vîrstă de 24 de ani, interpretată de cîntăreața Diana Ross, dispare împreună cu cîinele ei Tótó în timpul unui viscol care s-a abătut peste New York. Fulgii de zăpadă îi poartă pe cei doi în țara lui Oz, pe aripile unor melodii considerate de pe acum

«hit»-uri, aparținînd compozitorului Quincy Jones.

● **O anchetă făcută de televiziune** descoperă într-o femeie obișnuită o posibilă mare actriță. Proiectarea pe micul ecran a unor filme realizate de un amator, și în care apare ea, îi prilejulește fostului ei soț reconsiderarea întregii lor vieți și-l determină să facă primul pas spre împăcare. Proiecția televiziunii probabil că nu reușește să impună pe actrița considerată drept o descoperire, dar în planul vieții reale doi oameni se re-descoperă și încep o viață nouă. Acesta este în linii mari subiectul filmului maghiar **După zece ani**, în regia lui András Lányi. În povestea de dragoste reluată după un deceniu, unii critici au văzut de fapt simbolul unei regăsiri a concepțiilor sănătoase, a vieții privită cu răspundere și onestitate. Cîte fațete poate căpăta dragostea? Cîți oameni sînt — ar fi un răspuns.

● **Una din modalitățile** de a relua un subiect care s-a dovedit a fi un succes mai ales comercial, dar unde personajele centrale sîrșesc prin moarte, este de a le «prefăta» existența. În filmul **Butch Cassidy și Sundance Kid** (care-l avea ca în-

**Mînuitoarea rachetei a fost
și «mînuitoarea de bani» (Joan
Collins)**



terpreți pe Paul Newman și Robert Redford) cel doi plăteau cu viața aventurile iraționale prin care au ținut să treacă. De astă dată, regizorul Richard Lester împreună cu scenaristul Allan Burns au adus pe platoul de filmare **Începuturile** (acesta este și titlul noului film) prieteniei celor doi. S-a ales însă o altă distribuție: Tom Berenger deține rolul lui Butch, iar William Katt pe acela al lui Sundance. **Începuturile** acestea par să-i inspire lui Lester descrierea unei prietenii nu neapărat aventuroasă și galopând spre moarte, filmul având chiar o dominantă romantică pe care un simplu accident și o curiozitate naivă o transformă în nesăbuire.

● **Unul dintre decanii de vîrstă** al cinematografului sovietice, regizorul Mark Donskoi, înscrie în filmografia sa cel mai mare număr de ecranizări după Maxim Gorki. Trilogia conținând «Copilăria mea», «Cîstîgîndu-mi plinea» și «Universitățile mele», precum și filmele **Mama**, **Foma Gordeev**, **Curcubeul** traduc în imagini operele scriitorului. **Soții Orlov**, ultimul dintre filmele lui Donskoi, evocă atmosfera Rusiei de la începutul secolului, căutînd să pună în lumină acea pledoarie gorkiană pentru generozitate și altruism, idei do-

devotamentul, înțelegerea și dăruirea față de ceilalți le consolidează relația afectivă.

În noul film al lui Donskoi, rolurile celor doi au fost încredințate actorilor Nina Ruslanova și Anatoli Semionov.

● **Filmul în care a jucat de curînd, în America**, italianca

Sophia Loren, al cărui titlu este **Puterea de foc**, a fost turnat în mare măsură pe trei insule din Marea Caraibilor: Santa Lucia, Antigua și Cuaraçao, în condiții de multe ori foarte aspre, cu furtuni care se iscau din nimic — relatează un reporter — sau cu valuri toride pe care nici la umbră nu le puteai îndura. Au fost multe momente grele, cînd platourile de filmare erau pur și simplu devastate de vînt și totul trebuia refăcut și reluat. În aceste condiții, Sophia Loren a demonstrat din nou o imensă stăpînire de sine, profesionalism, dăruire și în niciuna din împrejurări nu a arătat vreo apucătură vedetistică. Ea a fost — spune reporterul și noi îl credem — elementul tonic pentru întreaga echipă a regizorului Michael Winner. Alți reporteri mai vorbesc și despre un element inedit, dar care a ridicat probleme uneori insolubile: curiozitatea localnicilor care se țineau după cineaști pretutindeni unde se



O romantică în viață și în film: Natalia Belohvostikova



Revelația anului. Nastassia Kinski (în Tass) alături de Peter Firth

minante în primele lucrări. literare publicate de Gorki.

Soții Orlov, a căror iubire este pe cale să se destrame, cunosc o adevărată renaștere spirituală și morală în timpul unei cumplite epidemii de holeră, atunci cînd

deplasau în vederea filmărilor. Într-o piață din Santa Lucia, de exemplu, întreaga echipă a așteptat în zadar toată ziua ca oamenii de ordine să scoată din cadru o figuratie nesolicitată. «Cu toate impediamentele și condițiile aspre

— mărturisește Sophia Loren — conlucrarea cu un regizor ca Winner și cu actori ca James Coburn, Anthony Franciosa sau Eli Wallach, a fost precumpănitoare, pentru că ei sînt adevărați actori profesioniști și indiferent de condițiile de filmare și de inerente surprize, unele, recunosc, destul de neplăcute, nimic din ce li se solicită de către realizator, nu le este străin». Între profesioniști deci, generozitatea este o condiție elementară.

● **Delincvență printre tineri** — iată tema de la care pornește realizatorul iugoslav Goran Marcović în filmul său intitulat **Educație specială**. În centrul atenției, nu se află totuși niște tineri delincvenți, ci educatorii lor, pentru că obiectivul și atenția realizatorilor sînt fixate asupra relației dintre educat și educator, asupra justetei și omeniei pe care o presupune această comunicare, nu întotdeauna sigure și evidente. Filmul a fost pus în discuția unor tineri, ca și a unor educatori, și «obișnuți» și «speciali», iar schimbările de opinii la adresa filmului, ca și a condiției de reeducare a delincvenților, au fost de un real interes — spun comentarii — și nu de puține ori mai multe si ma-



În filmul *Oameni răi* György Szonijos, o femeie singură (Mari Kiss) luptă împotriva unor bandiți

Postfață cu rol de prefață la un vechi succes: *Butch Cassidy II*



vaste decât înseși observațiile cineaștilor.

● **«Cit de anevoie sînt eu recunoscut ca actor adevărat — se plînge Nick Nolte — și pe legea mea că sufăr cumplit din pricina asta. Se vorbește mereu de înfățișarea mea, dar deloc despre talentul meu. Într-una din zile, un gazetar mi-a spus: «Dumneata nu poți să interesezi ca actor atîta timp cît ești un tînăr chipeș». Cred că exagera. Eu mă consider un actor în toată puterea cuvîntului. Dovada? Oamenii care m-au văzut în roluri ca cel al lui Tom Jordache sau în adîncuri, spun că mă confund cu aceste personaje. Dar asta este rodul unei munci îndelungate, prin care am reușit să am un aer natural, nefabricat. Timp de doisprezece ani am tot luat cu asalt scenele teatrelor. Am interpretat peste 150 de roluri. Oare nu-i deajuns pentru a deveni un actor «credibil»? Nu vreau să devin o «stea». Vreau să fiu doar un bun actor. Nu sînt genul de actor interesat de box-office-ul său. Nici simbol de frumusețe nu vreau să devin. Asta ar însemna că nu mai am nimic de făcut decît să merg pe stradă cu o oglindă în mînă. Niciodată nu mi-a plăcut să bat același drum cu toți ceilalți. Deși nu cred în disciplina impusă, refuz categoric anarhia distructivă. Disciplina este indispensabilă actorului. El trebuie să se supună unei discipline foarte dure, pentru că, de fapt, viața nu-i mai aparține. Îmi pare rău că, uitînd-**

du-mă în jurul meu, nu văd decît tineri care sar prea ușor în trenul gloriei, și cînd colo, ei sînt incapabili de cel mai mic sacrificiu sau efort. Am cunoscut trupele ambulante, turneele fără sfîrșit, greutățile montării și demontării decorurilor. Am învățat cum se rosteste o frază, apoi două, apoi trei. Cînd eram mai tînăr, mă credeam actor de instinct. De fapt, îmi lipsea experiența. Fără ea instinctul este inutil. Sînt un actor! Asta înseamnă că trebuie să joc acele roluri care ajută carierei mele și nu numai pe cele de care sînt atașat sufletește. Drama actorilor moderni constă în faptul că sînt incapabili să se disciplineze și că nu există nimeni care să facă ordine în viața lor. Dacă e ceva care să pună în pericol viața filmului în zilele noastre, acesta este faptul că nimeni nu-și mai învață azi meseria ca înainte.»

● **Nuvela lui Dostoievski**

«Însemnări din gaură de șoarece» i-a inspirat regizorul maghiar György Feher, filmul **Răzburarea**. Scenariul a preluat de fapt ideile de bază ale romanului de mai tîrziu, «Crimă și pedeapsă», pe care această nuvelă dostoievskiană le conținea într-o formă restrînsă, cău-tînd să analizeze procesul psihic care-l face pe un om obișnuit, chiar neînsemnat, să se răzbune pe alții mai neajutorați decît el. Cineaștilor caută să pună accentul mai mult pe latura remuscărilor acestui personaj care se înrăiește pe măsură ce se află răspuns la dorința sa de iubire și de generozitate față de cei din jur. Ce modern era Dostoievskii!

● **Un New York al disperării**, așa descrie Robert Mulligan atmosfera filmului său abia încheiat, al cărui titlu în traducere liberă ar fi **Singele apă nu se face (Legături de singe — în original)**. Obiectivul aparatului de filmat se plimbă peste strădute de mahala (inexistente în prospectele turistice), peste case despre care ai fi crezut că nici nu mai există. Apare apoi și metroul aerian, nici el prea tînăr în peisajul new-yorkez, apar și firme de neon. Descoperim apoi familiile de italo-americani (tradiționalii periferici ai societății americane), baruri irlandeze, o sărăcie care miroase de la o poartă și, în ansamblu, o lume impresionantă — unii beau, alții plîng, strigă, se vaită, gesticulează, parcă spre a ascunde o teamă nemărturisită. Este o lume de adulți în mijlocul căreia un tînăr, un adolescent de fapt, își caută drumul sau poate doar o ieșire. Alături de el, un altul, fratele mai mic și handicapat, căruia el îi povestește mereu aceeași istorioară cu indianul cel bun și protector, o poveste



„Ceea tristă a unui talent ratat (Rade Serbedzija) în filmul iugoslav *Bravo Maestro*)

în primul rând, interesat în acțiune, în desfășurarea și deznodământul acesteia. De aici și o altă constatare a criticului bulgar, anume că este dificil de susținut că filmele lipsite de intrigă, acele filme despre care se vorbește în unele cercuri și în care nu s-ar petrece nimic, ar fi în interesul marelui public. De asemenea, publicul nu pare să fie prea încântat de absența dintr-un film a acelor elemente la care el se așteaptă și nici prea favorabil «finalurilor deschise» în care deznodământul este lăsat la voia imaginației spectatorilor.

● **Într-o scrisoare adresată săptămânalului *Nouvel Observateur***, o cititoare (frânzuoză, profesoară de franceză și germană dintr-un liceu din Tübingen) se referă la filmul de televiziune american **Holocaust** prezentat pe micul ecran în R.F.G.». Am discutat timp de mai multe ore cu elevii mei în vârstă de 13 ani. Această discuție s-a angajat spontan, la cererea lor, a doua zi după proiectarea primei părți a filmului. Elevii știau deja multe lucruri aflate de la părinții și de la bunicii lor.

Dincolo de ochelari: Belmondo



care se încheie de fiecare dată cu o expresie magică: «Naga Maja Walla».

Filme cu atmosferă asemănătoare, de bună seamă s-au mai făcut. Ceea ce particularizează însă pellicula lui Mulligan (autorul celui **Daisy Clover** din 1965, în care apărea un actor pe atunci necunoscut, Robert Redford ca și **Vara lui '42** sau **Celălalt**, etc.) este o elegantă sufletească, o atmosferă de afecțiune umană și, în primul rând, refuzul soluțiilor melodramatice, atmosfera filmului evoluând între zîmbet, hohotul de ris al disperării și emoția reținută.

● **În cadrul unei anchete întreprinsă în Bulgaria** pe tema «Cinematograful și spectatorii săi» s-au putut stabili unele constatări semnificative în ce privește nivelul de dezvoltare estetică a publicului. Cei chestionați au trebuit să răspundă la întrebarea: Cînd privești un film, cărei componente îi acordai cea mai mare atenție?

Iată răspunsurile:

1. Subiectul — 66,6% 2. Jocul actorilor — 62,2% 3. Muzica — 34,9% 4. Regia — 11,4% 5. Dialogul — 9,3% 6. Culorile — 7,9% 7. Imaginea — 3,8% 8. Nu se pot pronunța — 9,1%

(Rezultatele depășesc sută la sută, deoarece chestionații au avut posibilitatea să dea mai multe răspunsuri la această întrebare). Locul prim rezervat subiectului unui film nu este desigur surprinzător — spune comentatorul acestei anchete critice Emil Losev — deoarece în mod tradițional spectatorul este,

B.B. la vremea bebe-focilor





Cum vede un francez
Anglia secolului XIX:
Surorile Brontë de
André Téchiné

din lecțiile de istorie și de religie, dar văzînd acest film ei și-au dat seama pentru prima oară și cu întreaga lor ființă ce a însemnat într-adevăr perioada nazistă. Cărțile lui Böll, Grass sau Lenz despre nazism au fost best-seller-uri, dar ele nu vorbesc, pagină de pagină, despre persecuțiile și despre exterminarea unor familii de evrei, așa cum o face acest film.

Este important ca filmul acesta să fie proiectat în Europa, unde forța și puterea nazistă fascinează încă și, într-un anumit fel, mai ales pe unii tineri, mișcările neo-naziste făcînd să se vorbească despre ele. În sfîrșit, cel ce se identifică cu victimele din acest film nu mai poate dori revenirea unor asemenea vremuri.

Impactul imaginii este, precum se vede a nu știu cîta oară, puternic, profund, instantaneu.

Oliver Story

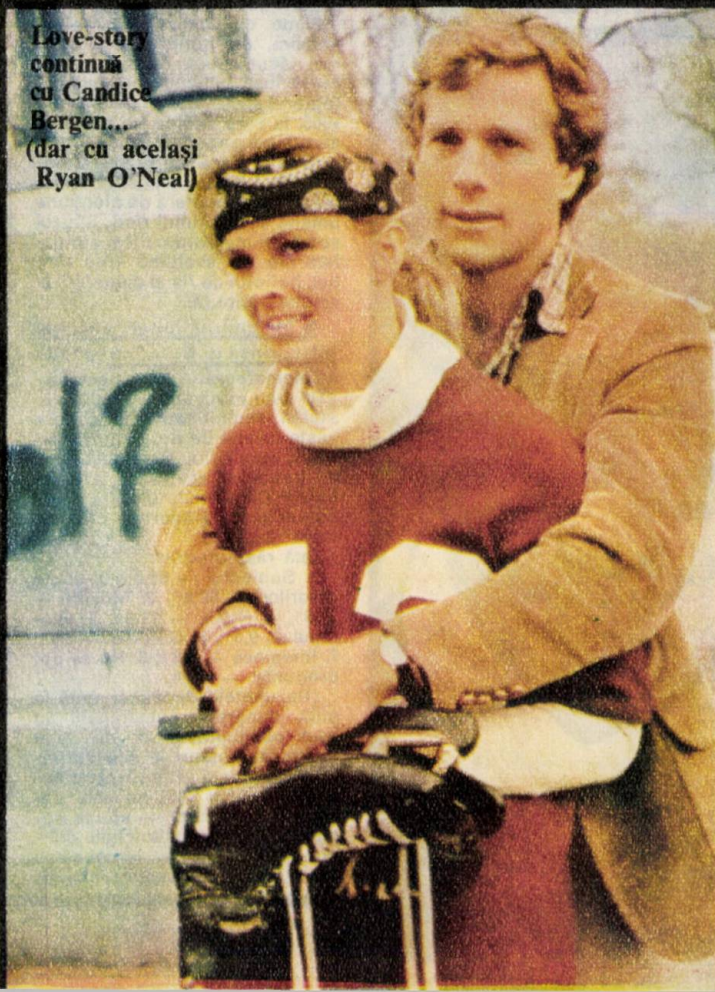
După amînări și șovăieli s-a realizat și continuarea la **Love Story**. Oliver este bineînțeles tot Ryan O'Neal, Ali Mac Graw a părăsit scena odată cu Jennifer Cavalleri a ei și, după o perioadă posacă, singuratică, cenușie, într-o bună zi apare în viața lui Oliver o tinăra sportivă, Marcie, și odată cu ea o nouă speranță de dragoste și poate de fericire (**Love Story** nu este un subiect pe care o cinematografie a succesului de casă își permite să-l consume într-un singur film!). Așa că Oliver se auto-recuperează, zîmbetul îi reînfloarește pe figură, întîlnirile cu Marcie au acum un alt loc: terenul de tenis sau restaurantul în care Marcie se simte bine iar chelnerul știe fără să i se comande, «ce vin consumă domnișoara». Dar Marcie este altfel decît Jennifer, preferințele ei îl surprind uneori pe Oliver, tonul ei este mai tăios, gîndul mai insesizabil, iar sentimentul atît de ascuns încît uneori nici nu știi dacă există cu adevărat.

Noua poveste de dragoste a lui Oliver (la care bineînțeles lumea se îngheșuie cu nostalgia lăsată de **Love Story**) este oricum mai altfel. Oliver a trecut printr-o suferință și asta se vede, iar Marcie nu mai este muziciana visătoare pe care o zărise prima oară cîntînd la pian într-un concert organizat în sala de festivități a universi-

tății. Marcie e mai «pozitivă», adică mai puțin visătoare, mai practică și chiar mai rece. Nici dragostea mai cerebrală nu este de ici de

colo dar depinde «cum dă pe peliculă» (cum obișnuiesc să spună între ei cineasții). Să așteptăm deci **Love Story II**.

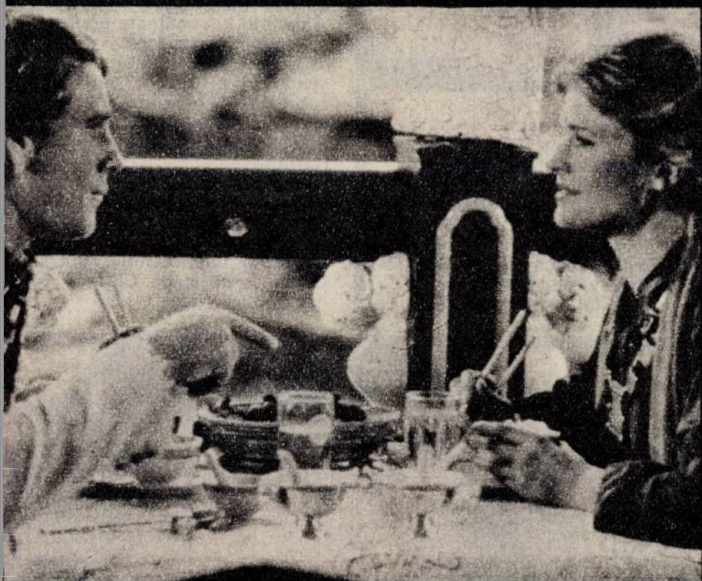
Love-story
continuă
cu Candice
Bergen...
(dar cu același
Ryan O'Neal)



● Filmul care continuă să fie discutat, analizat, nu numai de critica de specialitate, dar și de sociologi și pedagogi este **Holocaust** într-un studiu intitulat «Fenomenul Holocaust, o reflecție despre filmul politic», criticul francez Jean Delmas afirmă între altele: «Totul părea să fi fost spus în presă despre fenomenul «Holocaust». Mă gîndesc însă în mod special la impactul pe care acest film l-a avut în Germania, un impact care este incontestabil. Nu vorbesc numai de masiva urmărire a filmului pe micul ecran în această țară, ci în special la calitatea reflecțiilor făcute de cei care l-au văzut: de pildă, o familie căreia vizionarea filmului i-a provocat o adevărată înfruntare între părinți și copii, sau acele declarații cum ar fi: «Știm de toate astea, dar am fost prea



Aeroport '79
Concorde
e gata (Alain Delon
și Sylvia Kristel)



laș ca să mă împotrivesc (o asemenea declarație a făcut Nannen, directorul săptămînalului «Stern»)...

Transmis sau nu la televiziune, ne aflăm (făcînd abstracție poate de durata filmului) în fața unui film autentic mai degrabă decît a unei producții de televiziune, un film care răspunde normelor tradiționale. Relatările din presă și mărturiile directe făcute de telespectatori, toate concordă în a recunoaște virtuțile acestui film.»

Criticul face o apropiere între acest film și cinematograful politic din ultimii 15 ani, referindu-se în special la conceptul brechtian despre arta politică: «Toate căutările cinematografului politic în ultimii 15 ani s-au centrat spre adaptarea la cinematograful a principiilor formulate de Bertold Brecht pentru teatru, care vizau depășirea atracției afective spre a lăsa loc liber și limpede meditației, adică la ceea ce în franceză s-ar spune cu un cuvînt greu de folosit, «distanciation». În **Holocaust** nu există, de fapt, nici o urmă de «distanciation» și totuși din punct de vedere politic, distanțarea funcționează, așa cum stau mărturie reacțiile celor ce au văzut filmul.»

● Trăind în atmosfera cinematografică, chiar după ce a încheiat filmările la transpunerea cinematografică a «Pescărușului», realizatorul italian Marco Bellocchio simte nevoia să se delimiteze sau să se identifice cu unele personaje ale lui Anton Pavlovici Cehov.» Cu ani în urmă, eram un debutant furios, cum este Konstantin, fără cititori și fără



Un nou suflu
al
Claudiei Cardinale

succese. Astăzi aş putea fi considerat un Trigorin, chiar dacă refuz să fiu. Konstantin şi Trigorin sînt cele două feţe ale fiecăruia dintre noi, ele coexistă în chip dramatic în fiinţa unui intelectual care a trecut prin experienţa lui mai '68. Mă recunosc în ambele personaje. Am o simpatie instinctivă pentru Konstantin, dar nu împărtăşesc decizia sa finală. Chiar dacă trăim într-o realitate care ne face să vomităm, trebuie să continuăm lupta, încercînd s-o schimbăm».

Bellocchio apare, aşadar, obşedat, de acest examen de conştiinţă prin dublul aspect pe care-l descoperă în propria lui persoană. Bellocchio — Konstantin de acum cîţiva ani şi Bellocchio — Trigorin de astăzi, două dimensiuni înăuntrul cărora proceda la examenul de conştiinţă, chiar dacă nu se identifică nici cu unul, nici cu altul dintre eroii cehovieni.

● După ultima ediţie a festivalului filmului grec de la Salonic, criticul Jannis Triantafyllidis, făcînd o trecere în revistă a noilor tendinţe care s-au revelat, constată pe un ton foarte optimist şi chiar entuziast că cinematografia greacă cunoaşte astăzi o adevărată explozie de tinere talente. «O nouă faţă a cinematografului grec — afirmă el — se profilează atît pe plan economic, cît şi în ce priveşte structurile şi modalităţile de expresie cinematografică. Filme izolate, cum erau cele ale lui Anghelopoulos, sînt considerate

precursoarele acestei reinnoiri, dintre care unele au zăcut în timpul guvernării colonelilor. Astăzi, această mişcare se cristalizează, dobîndeşte amploare şi o semnificaţie deosebită, acestea fiind trăsăturile cele mai evidente ale unui cinematograf care există şi vrea să trăiască. Pentru aceasta, o seamă de lucruri

vor trebui schimbate, căci bătălia pentru afirmarea cinematografului grec «abia a început».

● Unul dintre realizatorii ni-poni care se plasează pe un loc destul de singular în geografia cinematografului japonez, este Susumi Hani, al cărui recent film, Ea şi el, i-a îngăduit unele precizări în ce priveşte concepţia sa artistică: «Filmele mele sînt, de fapt, nişte documentare ale unei cronici fictive şi, în realitate, eu lucrez ca un adevărat documentarist. Realizînd în şcoli, cu copii, o serie de filme pentru ministerul învăţămîntului, pot spune că am învăţat să respect, în primul rînd, realitatea observată».

Uneori, Susumi Hani simte nevoia să şi interpreteze cîte un rol şi atunci cînd tinerii se arată înfricoşaţi de perspectiva de a apărea în film, el îi distribuie în aceste roluri, fie pe unii din membrii echipei de filmare, fie pe sine însuşi. «Este o experienţă care te îmbogăţeşte enorm — mărturiseşte regizorul — pentru că te obligă să te situezi în acelaşi timp, pe poziţia celui care conduce un personaj şi a aceuia care trebuie să-i dea viaţă».

● O coproducţie sovieto-italiană este pe cale de a se concretiza. Este vorba de filmul intitulat Viaţa e frumoasă în regia lui Grigori Ciuhrai, după o idee de Augusto Caminito, scenariul fiind semnat atît de Caminito cît şi de Ciuhrai. Filmările urmează să aibă loc în

O actriţă
care ştie
să şi cînte:
Renate
Krosner
din R.D.G.



Italia, Uniunea Sovietică și Portugalia. În distribuție vor apare: Ornella Muti, Giancarlo Giannini, Evgheni Lebedev, Igor Gostolevski și încă alți actori din ambele țări.

● Între «modele» care se păstrează, dar sînt din ce în ce mai puse în discuție, este și mania psihanalizării. Actrița Catherine Spaak, care semnează regulat o rubrică «Faptul zilei» într-o revistă de turism, îl citează pe Woody Allen care, întrebând ce crede despre psihanaliză ca modă, a răspuns: «Cînd

eram mai sărac, mă duceam la psihanalist în fiecare zi. Acum mă duc doar de trei ori pe săptămîină».

● Povestea unei femei care, neobservînd stopul, nu mai poate frîna și, ca urmare, dă peste taraba unui vinzător ambulant, iar de aici, apar complicații în toată viața ei. Aceasta este ideea de la care a pornit Zavattini în subiectul cinematografic pe care l-a anunțat recent și care se intitulează **Incidentul**. Ne aflăm la Roma, o femeie, pe numele ei Sophia, la volanul

Sportul acesta se cheamă «skateboard» și este practicat cu furie de Nick Nolte
(*Om bogat, om sărac*)



O tînră dintr-un sat joacă în filmul regizorului bulgar Rangel Vîlceanov Pantofii de lac ai soldatului necunoscut

unui automobil foarte puternic, izbește taraba unui vinzător de fructe, o răstoarnă, îl lovește și pe vinzător și trece mai departe. Ii e frică să stopeze și de aceea accelerează, fuge. Așa începe odiseea acestei femei, devorată nu atît de conștiință a ceea ce a săvîrșit, ci mai ales de teama de a nu fi identificată și arestată. De aici planuri fantastice de a fugi în altă țară, de a-și părăsi soțul și întreaga ei situație. Nu se mai poate stăpîni, plînge, se vaită și ajunge să-i mărturisească sotului ceea ce n-ar fi vrut să facă niciodată, chiar infidelitățile. E rîndul sotului să facă o criză spectaculoasă, după care o iartă (recunoașteți aici spiritul comediilor despre căsătorie și divorț în stil italian) și, pînă la urmă, ambii se concentrează să găsească o idee, cum să scape de un eventual proces de omucidere, ipostază care-i permite lui Zavattini să traseze un portret foarte puțin flatant al micului burghez fanfaron și laș, să descrie un mod de viață care, dincolo de fațadă, cunoaște doar un maidan. Zavattini face inventarul unui edificiu social prin însuși inventarul pe care eroii povestirii lui și-l fac singuri, căutînd toate relațiile și tertipurile pentru a scăpa de răspundere.

● S-a anunțat oficial reluarea după o întrerupere de cinci

ani a Festivalului internațional al filmului de la Veneția. Această rețeluare va avea loc în august (de la 29 august la 7 septembrie) în vechiul Palazzo del Cinema, care a găzduit prima manifestare de acest fel din istoria cinematografului mondial.

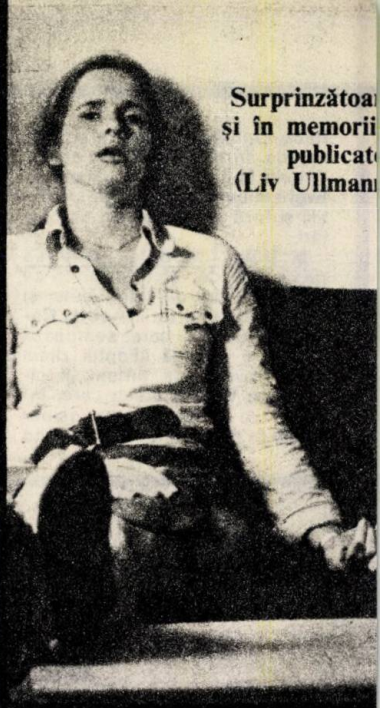
Modul de organizare sau de re-organizare a fost pe scurt expus de actualul director, cineastul Carlo Lizzani: «Zilele filmului de la Veneția, din august-septembrie, vor fi împărțite în trei capitole fundamentale. La primul capitol este vorba de prezentarea a cel puțin 20 de filme inedite. Principalele vor fi furnizate de producția italiană. Tot în acest capitol vor fi cuprinse o serie de retrospective. În al doilea plan, este vorba de preocuparea de a programa o

serie de filme semnificative destinate copiilor și tineretului, și un al treilea plan va fi acela dedicat, de Mostra cinematografică, scenografiei și costumului în film.»

Cit privește latura recompenselor pe care aproape toate festivalurile din lume le acordă cineștilor pe care-i consideră cei mai reprezentativi, noul director al Mostrei venețiene s-a arătat mai evasiv: «E o problemă care va fi cercetată, s-ar putea, ca pentru început, să găsim o modalitate de a premia filmele debutanților, iar mai târziu poate vom ajunge să re-instituiem premiile venețiene.»

● **Profesorul de înot**, film realizat de Jean-Louis Trintignant (este vorba despre cea de a doua aventură înapoia camerei de luat vederi a cunoscutului actor), îi permite acestuia să explice cum vede și ce consecințe are în cariera lui ex-

Surprinzătoare și în memorii publicat (Liv Ullmann)

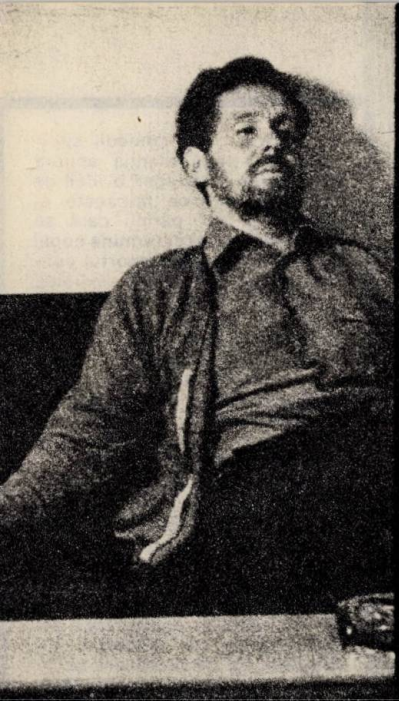


Laureen Bacall la vremea succesului



și a retrăirilor





Bacall despre Bacall

«Laureen Bacall, văzută de Laureen Bacall» este volumul astăzi pe lista best-seller-urilor din Statele Unite, actrița povestindu-și viața, mai puțin succesele ei în film, cit imaginea pe care i-o lasă lumea filmului și din aceasta un om anume care a fost un mare actor, și tovarășul ei de viață — Humphrey Bogart (decedat în 1957).

Memoriile Laureen-ei Bacall cuceresc publicul și în bună parte și critica, prin firescul, sinceritatea și lipsa de sofisticare (păcatul sofisticării îi lovește pe mulți memorialiști). Tonul confidenței poate că jenează uneori gusturile mai elevate, dar frumusețea reușește acolo unde emoția pare indiscretă, cum se exprima cineva. Când vorbește despre Bogart, Laureen Bacall (mama unui tânăr în vîrstă de 30 de ani, pe numele lui Stephen Bogart) ține să facă o mărturisire maternă: «Au trecut 22 de ani de la moartea lui Humphrey Bogart și legenda lui ca actor continuă, și nu numai că ea continuă, dar ea îl urmărește pe Stephen, care la 30 de ani trăiește cu imaginea tatălui lui, cu care este confruntat de toată lumea din jur. Pentru că, pentru toată lumea, el nu este Stephen, ci fiul lui Humphrey Bogart și un om care vrea să se afirme prin identitatea lui, suportă cu greu trimiterile la un mit și la o legendă.»

periența regizorală. Întrebat dacă critica ce s-a făcut primului său film care se cheama **O zi plină** l-a ajutat cu ceva, Trintignant a răspuns: «Bineînțeles. Unele observații nu le primești cu inima deschisă, te simți vexat, dar cînd treci de asta începi să reflectezi. Și atunci ceea ce s-a scris despre munca pe care ai depus-o, începe să devină foarte eficace. Îți dai seama că multe dintre afirmații erau îndreptățite. Chiar acum, după cinci ani de la prima experiență, păstrez în minte o serie de capcane în care n-ar fi trebuit să cad. Și-apoi, referindu-mă la prima mea realizare, trebuie să remarc faptul că nu dispuneam decît de un scenariu de 32 de pagini, destul de debil pentru o proiecție de o oră și jumătate. Cît despre noul meu film, l-am vizualizat — dacă pot spune așa — înainte de a fi trecut la realizarea lui. Nefiind de felul meu un intelectual, m-am

Laureen Bacall trasează emoționantul portret al lui Boogie despre care criticii afirmă că este și partea cea mai emoționantă a cărții. «Nu era frumos, avea o privire grea și impenetrabilă, cu mult timp înaintea aceleia pe care o arborează astăzi Columbo alias Peter Falk. Este privirea aceea a americanului deopotrivă cinic și sentimental, imagine fidelă a lumii filmelor din Statele Unite dintotdeauna. El aducea sentimentul recomfortant pentru mulți al unei prezențe anticonformiste, al unei prezențe care incita imaginația prin ceva nou. Humphrey Bogart putea să fie și imaginea cuvîntului dat și nu numai dat, dar și ținut, respectat. Pînă și rictusul lui camufla stîngaci o tandrețe evidentă și cuceritoare. Mulți tineri de astăzi sînt de părere că, sub expresia sa de duritate, Humphrey Bogart ascundea de fapt un om bun. Secretul personalității lui consta în acea trăsătură idealistă de om curajos și de om al datoriei. Puteai să îi alături de el, să tremuri pentru el, să vibrezi pentru el, pentru că el intruchipa omul de pe stradă, înzestrat însă cu o dimensiune dramatică, dublat de o «mutră» ieșită din comun, căreia i se adăuga și o voce ieșită din comun. Marii actori sînt aceia pe care nu obosești niciodată să-i vezi și să-i revezi. Prima lor calitate este că rezistă timpului. Nume ca acelea ale lui Gary Cooper, James Cagney, Clark Gable, Bette Davis, Joan Crawford nu pot fi uitate atît de lesne, cum sînt uitate altele. Un vechi prieten de-al lui Bogey, Frank Sinatra este și el unul din aceia. Și el considera întotdeauna că Bogey era «cel mai mare». Trei zile Frank nu s-a mișcat din camera lui de hotel cînd a aflat vestea morții prietenului său, Humphrey Bogart».

mulțumit să-l vizez în imagini. Cu toate fazele prin care a trecut și metamorfozările pe care le-a cunoscut pînă la montaj, am acum surpriza de a-l regăsi, așa cum mi l-am imaginat»

Se poate afirma, oare, în linii mari că sintezi influențat de comediiile unui Scola, Risi sau Comencini? — a fost întrebat apoi Trintignant. «Îi apreciez foarte mult pe acești realizatori — a răspuns el — dar dacă ar fi să găsesc o referință pentru noul meu film **Profesorul de înot**, ar trebui mai curînd să vorbesc despre un Fellini puțin mai anglo-saxon!»

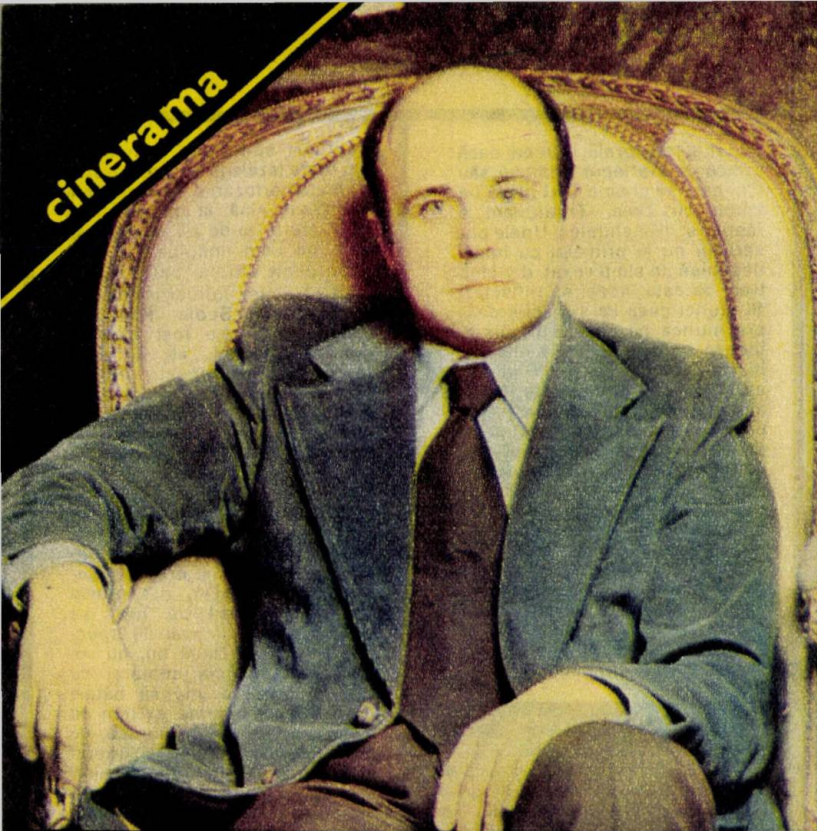
Vă gîndiți să continuați activitatea regizorală? — i s-a mai adresat o întrebare la care Trintignant a răspuns prompt, punînd condiții: «Da, dar numai dacă **Profesorul de înot** se bucură de 150 de mii de spectatori la Paris. Dacă nu, nu voi mai trece înapoia camerei de luat vederi. E o imensă bătaie de cap, cu momente extrem de dureroase, un an de muncă, de zbucium, de neliniște și uneori și de bucurii. Cîteodată mă simțeam chiar bolnav. N-aș vrea să retrăiesc toate astea dacă filmul nu are succes».

● **Știți ce anume a spus despre dumneavoastră regizorul Louis Malle, după ce v-a consacrat un scurt-metraj?** — a fost întrebată Dominique Sanda. «Nu — a răspuns ea — dar dacă a spus ceva despre mine, mor de curiozitate să afl.»

«Ei bine, a spus: Are ceva misterios și straniu. Ceva care o scoate din comun. Numai Greta Garbo avea acest «ceva». Nu știu cum s-ar putea explica inexplicabilul. Dominique Sanda posedă acel «ceva» care te emoționează foarte profund. Nu-ți taie răsufierea atunci cînd apare, dar ce se impune încetul cu încetul».

Actrița a recunoscut: «E draguț din partea lui Malle și e adevărat că nu tai respirația nimănui cînd apar pe ecran. Îmi place să fiu apreciată, dar de o manieră imperceptibilă. Se spune despre mine ca aș fi de ghiată, dar ce se topește mai ușor decît ghiata?»

● **După ce a realizat și a prezentat la Cannes filmul Surorile Brontë (care are ca interprete pe trei dintre cele mai lansate actrițe franceze: Isabelle Adjani, Isabelle Huppert și Marie-France, Pisier), realizatorul André Techiné se arată interesat cu precădere de opera și viața marilor scriitori «unde găsești întotdeauna sursa gene-**



Nelipsit de filmele lui Nikita Mihalkov: Alexandru Kaliaghin

roasă a subiectelor pentru ecran. În orice operă și aproape în orice viață de scriitor — și mă refer în special la viața marilor scriitori — descoperi repere pentru a crea sau re-crea o viață plină de semnificații care merită a fi povestită pe peliculă».

După această profesune de credință, André Techiné și-a amintit un proiect care ar vrea să biruie acolo unde alții au eșuat, ne referim la două nume bine-cunoscute ale cinematografului mondial — Visconti și Losey — și este vorba de transpunerea cinematografică a operei lui Proust. Mai prevăzător totuși (două eșecuri atât de sonore, care l-au precedat par să fi fost un avertisment!), regizorul francez nu vrea să ecranizeze o operă proustiană, ci să facă un film după un scenariu de Roland Barthes despre viața lui Proust. Așadar, nu în căutarea timpului pierdut, ci a imaginii lui Proust. Câteva recente volume — pe lângă amplele studii și exegeze — aduc amintiri despre marele scriitor, unul dintre acestea fiind oferit chiar de o fostă menajeră a lui Proust. Foarte recent, și tot cu titlul de amintiri intime, volumul lui Benoist Mechin, intitulat «Împreună cu Marcel Proust», oferă probabil suficiente fapte și întâmplări de

viață care pot sta la baza unei povestiri despre autorul timpului pierdut, căutat și regăsit, (oare?)

● **Filmul, al cărui titlu este «Zăpadă sub picioare», realizat de regizorul slovac Ivan Hustava, după un scenariu al scriitorului Peter Jaroš, își propune,**

în registrul unei comedii sportive, să atragă atenția asupra unei greșite înțelegeri a ideii de sport. Narațiunea folosește exemplul a doi părinți care se străduiesc să-și determine copii — unul să practice sportul pentru a avea o sănătate desăvârșită, altul spre a obține succese și glorie. Pe un ton alert și într-o manieră comică, filmul ajunge să abordeze problema serioasă a deformării imaginii sportului până la a deveni o obsesie pentru vanitatea tinărului care numai vede în el decât o trambulină a succeselor.

● **În vîrstă de 72 de ani, Laurence Olivier a primit pentru a treia oară, Oscar-ul, de astă dată pentru întreaga sa creație artistică. Fiu al unui pastor anglican, Laurence a interpretat încă la vîrstă de zece ani rolul lui Brutus, apoi la paisprezece ani al Katharinei din «Scorpio imblinzită» de Shakespeare și nu s-a oprit aici, precum se vede. S-a bucurat de tot ceea ce un actor se poate bucura, a fost rege al Angliei mai des decât a putut să fie oricare monarh autentic. Dar toată viața Laurence Olivier a fost preocupat de arta sa de actor. Într-un recent interviu acordat lui Curis Bill Pepper, el a abordat diferite aspecte ale carierei lui, spunînd între altele: «Prima oară după 19 ani de apariție pe scenă, am simțit, în sfîrșit — cu Richard al III-lea acordul unanim al publicului. Îi auzeam pe spectatori murmurînd: «Uite-l, vine!» Adulmecam asta în aer, așa cum simți în nări marea la Brighton și m-am simțit atunci atât de îmbătat și vanitos, încît am uitat că trebuie să mai schiopătez».** Astăzi, după mai multe grave

Știința compunerii cadrului în Rapsodia ungară de Miklos Jancso



încercări la care l-a supus soarta prin boli care de obicei sînt fatale, Olivier mărturisește: «Nu mai pot să joc pe scena teatrului pentru că nu mai am forța și resursele fizice care sînt absolut necesare unui bun actor, viguros și expresiv; dar, slavă domnului, există cinematograful».



**Don Juan
în viziune
Losey:
cîntărețul
Ruggero
Raimondi**

participa la o dezbatere pe tema satului de astăzi.

● **Pentru al șaptelea an consecutiv** au fost decernate premiile Anna Magnani. Laureatii din acest an sînt: Alberto Sordi, Ornella Muti, Laura Antonelli, Alberto Lattuada. Singurul film care a primit distincția mult apreciată la ora actuală în Italia este producția pentru televiziune a lui Fellini, **Repetiție de orchestră**.

După decernarea acestor premii, care s-a făcut într-o atmosferă de mare entuziasm, a fost prezentat în premieră absolută noul film realizat de Giuliano Montaldo, **Circuit închis**.

● **Filmez în prezent** — spune Edvige Fenech — într-un film realizat de Nina Companeez, **Doamnele de pe litoral**. Este de fapt un serial în patru episoade destinat televiziunii. Filmul îmi dă prilejul să fac o remarcă în ce privește cinematograful francez. Acesta nu are grijă de fel să creeze roluri fe-



**Audrey Hepburn
din nou pe
platouri (într-o
poveste
sentimentală
filmată
în Anglia)**

**O melodramă în decor rustic: Un soț atît de drăguț de Etienne Perrier,
cu Victor Lanoux și Valerie Mairesse**



● **«Flăcările»**, ultimul film al realizatorului polonez Ryszard Czekala, este o incursiune în satul de astăzi, cu toate problemele deloc simple pe care le ridică el ochiului atent la transformările pe care le cunoaște viața rurală a Poloniei socialiste. Progresul satului către oraș este urmărit de către realizator în confruntările ce au loc în sinul unei familii, unii membri ai acesteia fiind partizanii respectării stricte a unor tradiții țărănești, alții fiind preocupați să migreze către oraș și, în sfîrșit, unii sînt de părere că imbinînd trecutul cu perspectivele pe care le oferă noua viață, satul trebuie să-și afle expresia potrivită epocii. Filmul, așa cum spun comentatorii lui, nu caută să rezolve problemele, ci mai mult să le pună în discuție și să atragă atenția spectatorului, invitîndu-l să

cinerama



**Clod filmezi
în Tahiti:
orchideea la ureche
e de rigoare
(Marilène Jobert)**

minine, în special roli pentru interpretele mature. Ceea ce s-a făcut pentru Jean Gabin sau pentru Charles Vanel — și pentru ei destul de rar și de puțin

consider eu — nu se face de loc pentru interprete. Ceea ce mă determină să remarc deosebirea dintre cinematograful francez și cel american unde interpretele

se bucură încă de un regim preferențial. Cred că la ora actuală în cinematograful american preocuparea de a pune în valoare și de a păstra arta actrițelor de maturitate este semnul însoși al unui cinematograf matur.»

● **Pe un ton foarte opti-**

mist — vorbește însă Jean Paul Belmondo. «Mie îmi plac toate genurile de filme, lucru pe care, din păcate, critica franceză nu mi-l iartă, pentru că ea nu împărtășește lipsa mea de prejudecăți. Este o critică făcută de snobi și, îndată ce un film se bucură de succes de public, ea se simte obligată să-l desființeze. Și cum eu fac multe filme care se bucură de succes la marea public, critica franceză se arată neiertătoare. Este de fapt o manifestare de invidie față de succesul filmului și al meu. În ce mă privește, toate aceste atacuri ale criticilor nu mă împiedică să mă bucur neșpus că am succes la spectatori și că sînt considerat un actor popular. Tot ceea ce mă interesează pe mine și ceea ce este vital pentru mine este să pot juca fără întrerupere și să fac acel gen de cinematograf care să atragă cel mai mare număr de spectatori. Aceasta este esențial. Altminteri n-aș putea să dorm».

Bilet de întoarcere de Ewa și Czesław Petelski, o poveste poloneză despre «Iubirea de mamă»





METALUL — condiție a progresului economiei
METALUL VECHI — cea mai economicoasă
sursă pentru obținerea de metal nou

Recuperarea și valorificarea deșeurilor metalice
și a metalelor vechi este o îndatorire patriotică

Venituri importante se pot obține prin predarea în colectare pe sortimente a deșeurilor metalice și a metalelor vechi.

Prin amestecare, deșeurile metalice și metalele vechi pierd din valoare și preț, necesitând cheltuieli mai mari la prelucrare.

Centrala de prelucrare și colectare a deșeurilor metalice București colectează în toată țara, prin unități proprii, deșeurile metalice, metalele vechi și deșeurile refractare.

De la populație — Colectările de obiecte gospodărești metalice scoase din uz se fac și prin organizațiile obștești împuternicite prin mandat. Acumulatorii uzați se colectează cu 0,50 lei kg.

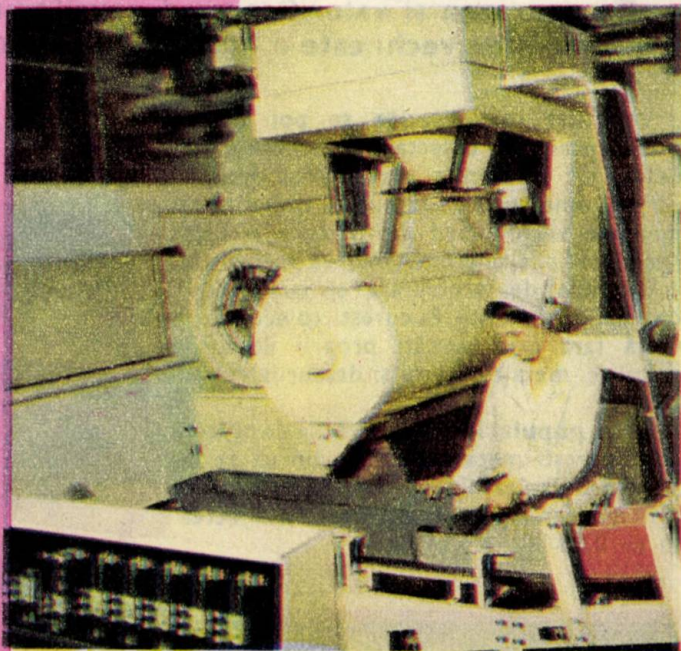


0 întreprindere de prestigiu a cărei preocupare de bază este calitatea sortimentelor zaharoase

Introducerea și generalizarea în întreaga economie ca urmare a hotărârii Plenarei C. C. al P. C. R. din martie 1978, a producției nete ca indicator de bază — alături de celelalte măsuri care întregesc pînă în articulațiile sale cele mai fine noul mecanism economic — constituie un pas important în implicarea mai profundă a fiecărui colectiv de muncă în amplul efort de transformare a acumulărilor cantitative într-o calitate nouă.

Noii indicatori stimulează perfecționarea structurii producției, valorificarea superioară a resurselor materiale, dau cu exactitate măsura efortului propriu în realizarea valorii nou create, a disciplinei de plan contractuale, a calității muncii.

Realizarea planului în expresie valorică, ne relatează cu amabilitate tov. inginer Lucia Chiriac — directoarea Trustului de produse zaharoase București, și inginer Virginia Guțu șefa biroului producție, trebuie să se regăsească în corelația justă dintre cheltuielile materiale și producția netă, ca și în corelația dintre valoarea realizărilor globale și valoarea producției fizice obținută conform sortimentului planificat și contractelor încheiate. Anul 1979 a pus în fața colectivului nostru sarcini cu totul deosebite. Aceasta a impus, după cum lesne se înțelege, îmbunătățirea sub toate aspectele a producției, realizarea unor produse zaharoase de înaltă calitate și competitive, în măsură să satisfacă solicitările și exigențele tuturor beneficiarilor noștri. Printr-o largă și responsabilă investigație efectuată la fiecare loc de muncă a determinat asigu-





rarea superioară a produselor zaharoase, capabile să întrunească toate condițiile solicitate puse la dispoziția populației într-o gamă foarte mare sortimentală și variată.

Gruparea acestor câteva sute de produse în grupe mari (ciocolată, produse de ciocolată, caramelaj, drageuri, caramele, produse de laborator, halva, rahat, patiserie) se întemeiază pe tehnologia comună ce stă la baza produselor cuprinse în grupa respectivă și a asemănării tuturor sortimentelor aceleiași grupe depind din punctul de vedere al prezentării, consistență, conservabilitate, formă, etc.

În prezent, se poate afirma că activitatea de producție se desfășoară în întreprinderi bine organizate, dotate cu utilaje, instalații și linii tehnologice puse la punct, cu un înalt grad de mecanizare, unele din ele fiind chiar automatizate.

Pentru stimularea perfecționării profesionale a fost organizat un concurs de diversificare, la care au participat un mare număr de cadre din întreprinderi. Rezultatele obținute au fost bine cotate, situând personalul fabricilor la un nivel superior, pe țară.

Creșterea ponderii produselor în totalul desfacerii trebuie pusă în legătură cu diversificarea sortimentelor și calitatea produselor realizate în întreprinderile noastre, ne relatează în continuare tovarășa director ing. Lucia Chiriac și ing. Virginia Guțu, șef birou-produție, se poate asigura fără teamă de a greși că unitățile Trustului produselor zaharoase București pot constitui o importantă parteneră în cadrul schimbului de experiență cu unitățile similare din întreaga țară.

Reportaj realizat și redactat de
Elena ȘOIMU
Agenția de publicitate
Foto: Octavian Stăcescu



ADESGO

ÎNȚEPRINDEREA DE CIORAPI,
TRICOTAJE ȘI BLĂNURI SINTETICE



Produsele de vestimentație ale Întreprinderii de ciorapi, tricotațe sintetice și blănuri artificiale ADESGO prezintă cumpărătorilor colecții moderne, originale și elegante.

ADDSCO

INTREPRINDEREA DE CIORAPI, TRICOTAJE ȘI BLANURI SINTETICE



ADRESA: CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 220 SECTOR V TEL. 23.63.90

Organizează pentru dumneavoastră:

- Variate și interesante excursii în străinătate
- Excursii cu programe și itinerare speciale solicitate de instituții, întreprinderi, diferite organizații în țările socialiste
- Excursii în grup în țările socialiste pentru participarea la târguri internaționale, congrese, conferințe sau sesiuni științifice, simpozioane, colocvii, seminarii, documentare științifică, artistică, culturală și alte asemenea acțiuni
- Excursii de 1-2 zile în țări socialiste, cu oamenii muncii aflați în concediu în stațiunile de odihnă și balneo-climaterice
- Excursii individuale în țări socialiste, cu servicii plătite pentru participarea la congrese, conferințe, simpozioane, manifestări sportive etc.
- Concedii de odihnă în Uniunea Sovietică (Soci), Republica Populară Bulgaria (stațiunile de pe litoral), Republica Populară Ungară (Balaton)
- Excursii cu ocazia revelionului

Pentru informații suplimentare privind posibilitățile și condițiile de participare la excursiile în străinătate, precum și pentru datele de plecare, vă puteți adresa Agenției de excursii cu turiști români în străinătate — București, str. Episcopiei nr. 2 (Atheneul Român), telef. 16.44.31, 14.21.99, oficiilor județene de turism, precum și filialelor acestora din toată țara.



O emblemă cunoscută
I.A.P. L-Central

- Ospitalitate
- Confort
- Servicii ireproșabile
- Rafinament culinar
- Aer climatizat

Vă așteaptă să petreceți la următoarele restaurante:

OPERA — str. Dr. Lister nr. 1,
telef. 37 01 98

CIȘMIGIU — B-dul Gh. Gh.-Dej
nr. 22, telef. 15 61 70

GAMBRINUS — B-dul Gh. Gh.-
Dej nr. 18, telef. 13 52 64



Nici o locuință modernă,
fără mijloace moderne de informare

Televizoare cu circuite integrate

O nouă generație de televizoare ieșită pe poarta uzinei «ELECTRONICA» București, televizoarele cu circuite integrate, realizate în baza celor mai noi scheme tehnice utilizate pe plan mondial, avînd o fiabilitate mărită și **CONSUM DE ENERGIE REDUS CU 33 LA SUTĂ**. Stabilizatorul inclus în construcția televizorului asigură calitatea deosebită a imaginii și a sunetului chiar la variații mari de tensiune, utilizîndu-se la construcția lor module funcționale, operațiunile de depanare fiind simplificate. Mai mult, termenul de garanție pentru buna lor funcționare s-a majorat la 12 luni. Următoarele tipuri de televizoare pot fi cumpărate și cu plata în 24 de rate lunare, acontul fiind de numai 15 la sută din prețul de vînzare:

Denumirea televizorului	Diagonala ecranului (cm)	Prețul	Acont 15% (lei)	Rate lunare 24 (lei)
OLT	44	2 920	438	103
SNAGOV	47	2 920	438	103
SIRIUS	50	3 050	457	108
SIRIUS	50	3 100	465	110
DIAMANT	61	3 600	540	128
LUX	65	4 000	600	142

În concediu sau în excursie, la munte și la mare, televizoarele portabile «SPORT» —complet tranzistorizate —adaptabile la tensiunea de 220 W și 12 V de la acumulatorul autoturismului dv., oferă posibilitatea vizionării în condiții optime a evenimentelor și a celorlalte emisiuni ale televiziunii.

Televizorul «SPORT» la prețul de 2 870 lei se vinde și cu plata în 24 rate lunare, prima rată constituind și avansul în sumă de circa 120 lei.

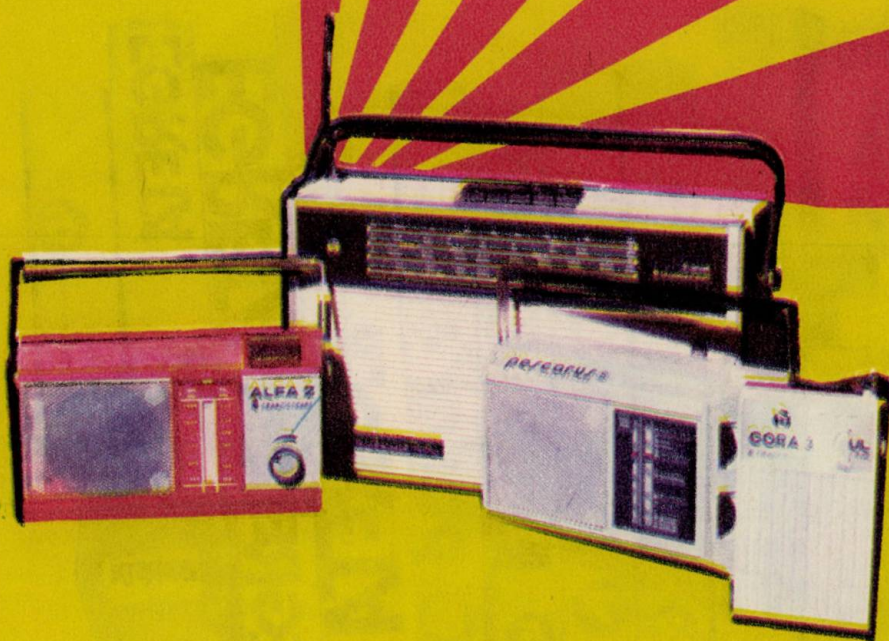


RADIO-RECEPTOARE PORTABILE

Nu numai acasă, dar chiar și în timpul drumețiilor sau al excursiilor de sfârșit de săptămână, omul modern simte o acută nevoie de informare.

Numai un aparat de radio portabil vă poate oferi, oriunde vă aflați, ultimele știri. Radio-receptorul portabil este un mijloc de informare de neînlocuit, dar și un tovarăș agreabil în clipele de destindere.

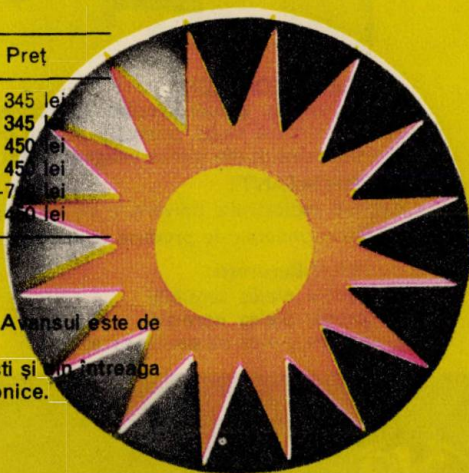
Următoarele tipuri de radio-receptoare portabile ușoare, de mare sensibilitate și selectivitate, asigură o audiție clară și plăcută:



Denumirea	L.U.	Pret
CORA	1	345 lei
APOLLO	1	345 lei
PESCĂRUȘ	2	450 lei
ALFA	2	450 lei
COSMOS	3	645—700 lei
GLORIA	4	1450 lei

Radio-receptoarele portabile se vînd și cu plata în 18 rate lunare. Avansul este de numai 20 la sută.

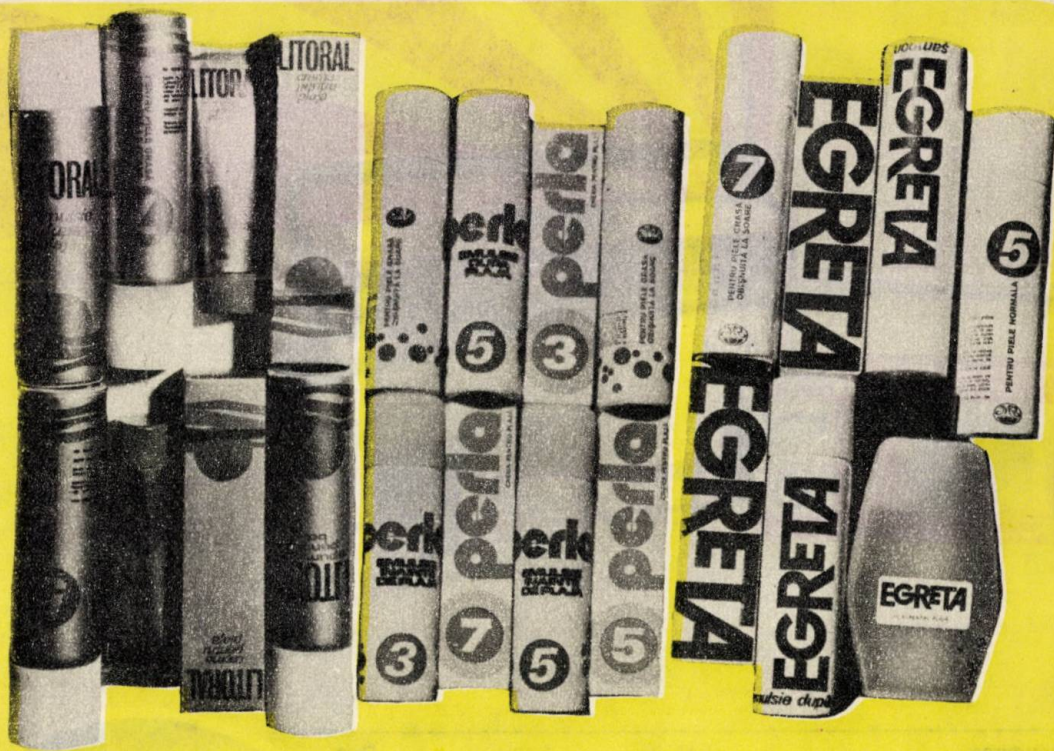
Magazinele specializate ale COMERȚULUI DE STAT din București și în întreaga țară vă pun la dispoziție o gamă largă de astfel de produse electronice.



MIRAJ

vă urează

un concediu plăcut,
oferindu-vă produsele
cosmetice de plajă
**LITORAL, PERLA,
EGRETA**



GAME COMPLETE:

uleiuri, creme, loțiuni, emulsii, șampoane
(înainte și după plajă), spumanti pentru baie
Conțin extracte din plante indigene, substanțe de ecranare, colagene.

IMPORTANT!

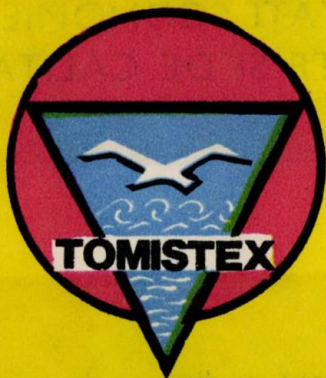
Rețineți indicativele universale ale tuturor produselor de plajă realizate
de Întreprinderea de produse cosmetice

MIRAJ-București:

- pentru pielea sensibilă
- pentru pielea normală
- pentru pielea obișnuită cu soarele.



Miraj București



CONSTANȚA

Fiecare localitate își are personalitatea distinctă, reprezentând într-un fel o sinteză a vieții materiale și spirituale a unui popor. Pentru România Socialistă, Constanța înseamnă o parte din «cartea de vizită» a unei țări, datorită de natură cu toate frumusețile și bogățiile, a unui popor harnic și demn, ce urcă impetuos pe treptele civilizației contemporane.

Istoria sa, desfășurată fără întrerupere pe parcursul a peste 2050 de ani, face din Constanța — unul din cele mai vechi orașe ale țării. În prezent, municipiul Constanța cunoaște o continuă extindere și modernizare, este un puternic centru industrial, comercial și cultural, precum și cel mai mare port al României, pe aici trec mai mult de jumătate din importul și exportul țării. El este, în același timp, o veritabilă placă turnantă pentru turismul litoralului și un important centru arheologic ce permanentizează amintirea mileniilor.

În anii edificării societății socialiste în țara noastră, municipiul Constanța cunoaște o înfloritoare dezvoltare a industriei ușoare. Printre altele, aici în zona industrială, este creată, de peste 14 ani, Întreprinderea Integrată de Lină, după cum ne relatează ing. Bercu Horovitz, directorul adjunct al întreprinderii. Ca urmare a politicii partidului de apropiere a producției de resursele de materie primă, întreprinderea cunoaște câteva etape de dezvoltare. Așa, de pildă, prin folosirea judicioasă a spațiilor de producție și reamplasarea utilajelor, s-au obținut spații disponibile pentru dezvoltarea întreprinderii și îmbunătățirii fluxului tehnologic, fapt ce a determinat o creștere de 3,5 ori a capacității de producție proiectată. De reținut că aceste realizări au fost obținute fără a mai fi necesare investiții pentru construcții.

Ca urmare a dezvoltării, Integrata de Lină realizează azi 10% din producția Centralei industriei lînei și 12% din producția industrială a municipiului Constanța. Dezvoltarea se va amplifica în cincinalul 1976—1980, cînd întreprinderea va asigura realizarea aproape a 15% din producția industrială de țesături

tip de lînă, aducîndu-și o contribuție sporită la creșterea venitului național.

Strîns legată de dezvoltare există și preocuparea pentru diversificarea produselor, pentru valorificarea superioară a firelor de lînă românească și îmbunătățirea continuă a calității produselor. În această direcție, Întreprinderea Integrată de Lină realizează o amplă acțiune de cooperare, dintre care cele mai recente contracte se referă la producția de țesături tip lînă destinate pentru confecții export, apreciate pe piață și au determinat contractarea acestora, în proporție de 85%, pentru confecții export.

În acest sens, în atenția conducerii, există preocupări pentru perfecționarea proceselor de producție și realizarea de produse noi, astfel:

— Atelierul de proiectarea produselor a realizat un număr de 12 articole noi într-o gamă bogată de desene coloristice;

— Pe piața internă sînt lansate 10 sortimente de țesături tip lînă, care valorifică superior lînă românească, prin realizarea unor fire de finețe superioară, conferind acestor țesături un tușeu superior, desene moderne și un grad ridicat de neșifonabilitate;

— În întreprindere se produc 35 de sortimente tip lînă — pentru costume femei și bărbați — rochii femei, pardesie, paltoane;

— Paleta coloristică deosebit de variată și bogată este întregită de cele peste 750 de desene și poziții coloristice.

Cunoscînd aceste rezultate, se cuvine să amintim că minunatul colectiv de muncă de la această unitate constănțeană ilustrează potențialul tot mai ridicat, preocupările industriei ușoare românești de extindere a relațiilor economice și de lărgire continuă a cooperării interne și externe, pentru participarea României la diviziunea internațională a muncii.

Reportaj realizat și redactat de Corneliu I. Stănescu



APELÎND LA UNITĂȚILE DE PRESTĂRI ALE
COOPERAȚIEI DE CONSUM, REALIZAȚI ECONOMIE
DE TIMP ȘI OBȚINEȚI SERVICII PROMPTE ȘI DE CALITATE



Cooperația de consum dispune de o rețea dezvoltată și variată de unități de prestări, răspândite pe întregul cuprins al țării, care asigură servicii prompte și de bună calitate.

Adresați-vă cu încredere acestor unități, gata oricând să execute, pe bază de comandă individuală, confecții, încălțăminte, cojocărie, marochinărie, mobilă, tâmplărie, dulgherie, instalații electrice și tehnico-sanitare, servicii de frizerie și coafură.

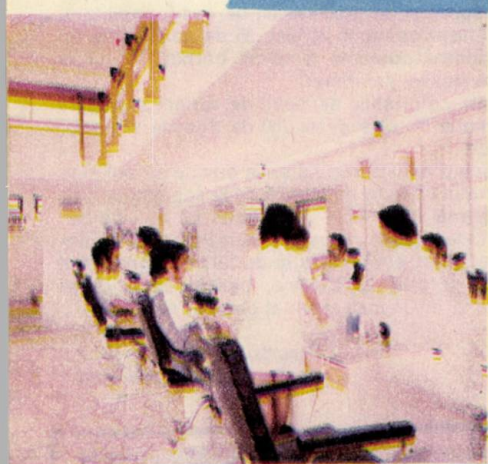
De asemenea, aceste unități execută reparații de îmbrăcăminte, încălțăminte, mobilă, auto, motociclete, biciclete, precum și lucrări de întreținere și reparații la aparatele de radio, televizoare și alte bunuri de folosință îndelungată.



*Unitate de frizerie din Măgurele,
jud. Ilfov*



*Unitate pentru confecționat obiecte
de mobilier din rogoz — la Dărăbani,
jud. Suceava*





Emblema bunului gust —
emblema unor magazine cunoscute

ROMARTA

ROMARTA

EVA

ADAM

ROMARTA COPIILOR

LUX

Produse moderne, calitate superioară, exclusivități

— Calea Victoriei nr. 60—68

— B-dul Republicii nr. 14

— B-dul General Magheru nr. 9

— Piața Palatului

— Calea Victoriei nr. 32—34

— Calea Victoriei nr. 50

**Pentru acest sezon, magazinele
comerțului de stat vă recomandă
gamă de produse**

femeilor: compleuri din diverse țesături, uni și imprimate, cu aplicații și broderii, fuste și fuste-pantaloni cu vestă; bluze din diverse țesături, bumbac tip batist uni cu încrustații. Pentru ocazii, ținuta elegantă presupune purtarea bluzelor din mătase naturală, culoare natur. Tinerelor li se recomandă purtarea fustelor, a pantalonilor sau a compleurilor din catifea și alte materiale adecvate vârstei. În fine, alte elemente complementare ale garderobei acestui sezon sînt rochiile din diverse țesături ușoare, uni și imprimate, multe natur, executate în diverse modele și culori;

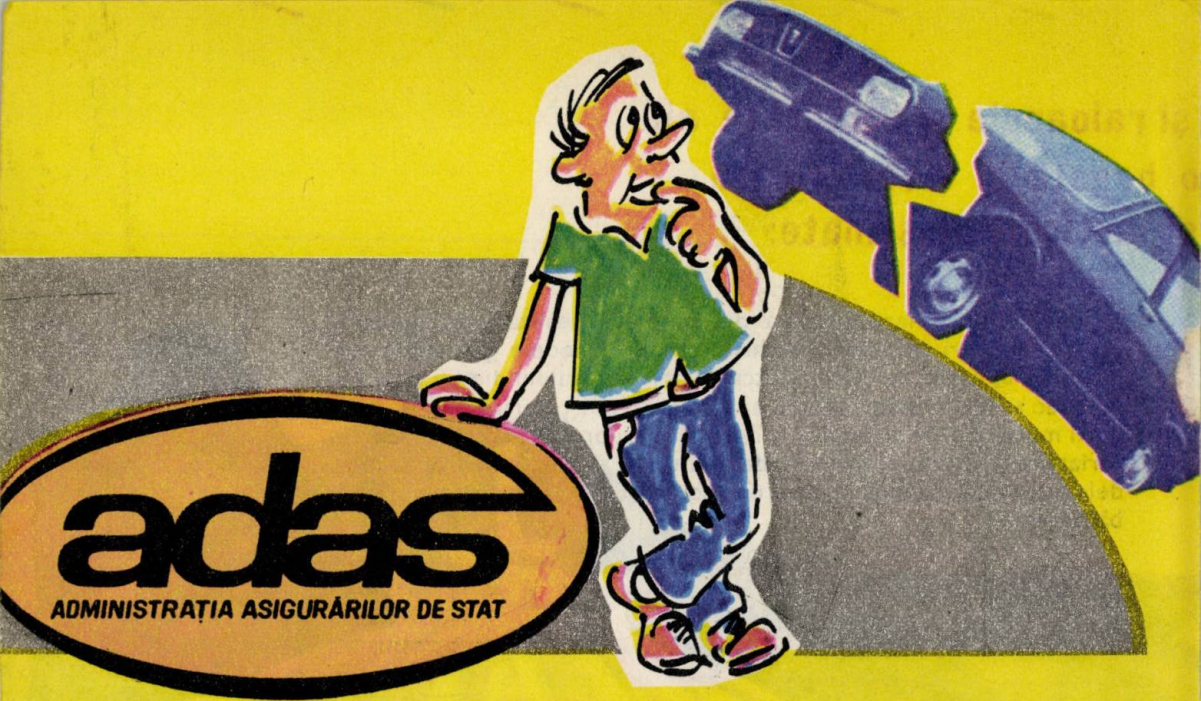
copiilor: un bogat și variat sortiment de rochițe, costumașe, bluze, cămăși, pantaloni lungi și scurți, fuste și compleuri din diverse țesături ornamentate cu broderii și garnituri de dantele în desene viu colorate, adecvate ținutei de sezon a celor mici;



**și raioanele specializate ale
o bogată și diversificată
și articole destinate:**

bărbaților: mare varietate de compleuri realizate din țesături ușoare; sacouri în culori deschise, carouri, modele gen sport, cu buzunare aplicate, cu pliuri, plăci, tighele; pantaloni din țesături de bumbac și tip bumbac pentru sezonul estival, colorit deschis, modern mulați pe talie, comozi la mișcări, neșifonabili; costume foarte variate ca țesătură, culoare, model. Cămășile și bluzele în diverse modele și contexturi, imprimate și uni, completează gama vestimentației bărbătești.





INFORMAȚII UTILE PENTRU AUTOMOBILIȘTI

La Administrația Asigurărilor de Stat, automobiliștii pot contracta — în condiții avantajoase — diferite feluri de asigurări facultative auto, care acoperă o multitudine de riscuri, altele decât cele acoperite în cadrul asigurării prin efectul legii de răspundere civilă auto, cum sînt:

- asigurarea pentru avarii-casco (care cuprinde și riscul de furt, fără adaos de primă);
- asigurarea autoturismelor pentru pagubele produse ca urmare a accidentelor de circulație;
- asigurarea pentru pagubele produse de incendiu și calamități;
- asigurarea autovehiculelor pentru furt;
- asigurarea suplimentară pentru cazurile cînd autovehiculul este condus de alte persoane decît asiguratul sau rude ale acestuia;
- asigurarea autovehiculelor în legătură cu utilizarea lor la concursuri, întreceri sau antrenamente pentru acestea



în curînd, în premieră:

Blestemul pământului și Blestemul iubirii

film în două părți

Scenariul: Titus Popovici, după romanul «Ion» de Liviu Rebreanu. Regia: Mircea Mureșan. Imaginea: Ion Marinescu. Decoruri: arh. Marcel Bogos. Costume: Nelly Grigoriu. Muzica: Gheorghe Zamfir. Montaj: Elena Pantazică. Sunet: Nicolae Ciolcă. Cu: Șerban Ionescu, Ioana Crăciunescu, Sorina Stănculescu, Valentin Teodosiu, Petre Gheorghiu, Ion Besoiu, Octavian Cotescu, Tamara Buciuceanu, Catrinel Dumitrescu, Rodica Negrea, Romeo Pop, Leopoldina Bălănuță, Ferencz Fabian și Valeria Seciu

O producție a Casei de filme 5. Director: Dumitru Fernoagă.

Producător delegat: Vasilica Istrate.

Coperta I

După **Ilustrate** cu flori de cîmp, am admirat din nou grația și sensibilitatea **Elenei Albu** în filmul **Între oglinzi paralele**. Un interpret a cărui seriozitate profesională nu mai are nevoie de comentarii: **Ovidiu Iuliu Moldovan** care, după **Profetul, aurul și ardelenii**, filmează **Întoarcerea ardelenilor**. Foto: Emanuel Tănălă

Coperta IV

Între comedia **Des-cult în parc** (recent revăzută pe micile noastre ecrane) și **Întoarcerea acasă** — film pentru care Jane Fonda a primit în anul acesta Oscar-ul de interpretare, cariera actriței americane, cu o atît de netă angajare politică, a mers într-o spectaculoasă ascensiune.

**Magazin
estival
1979**

Redactor șef:
**Ecaterina
Oproiu**

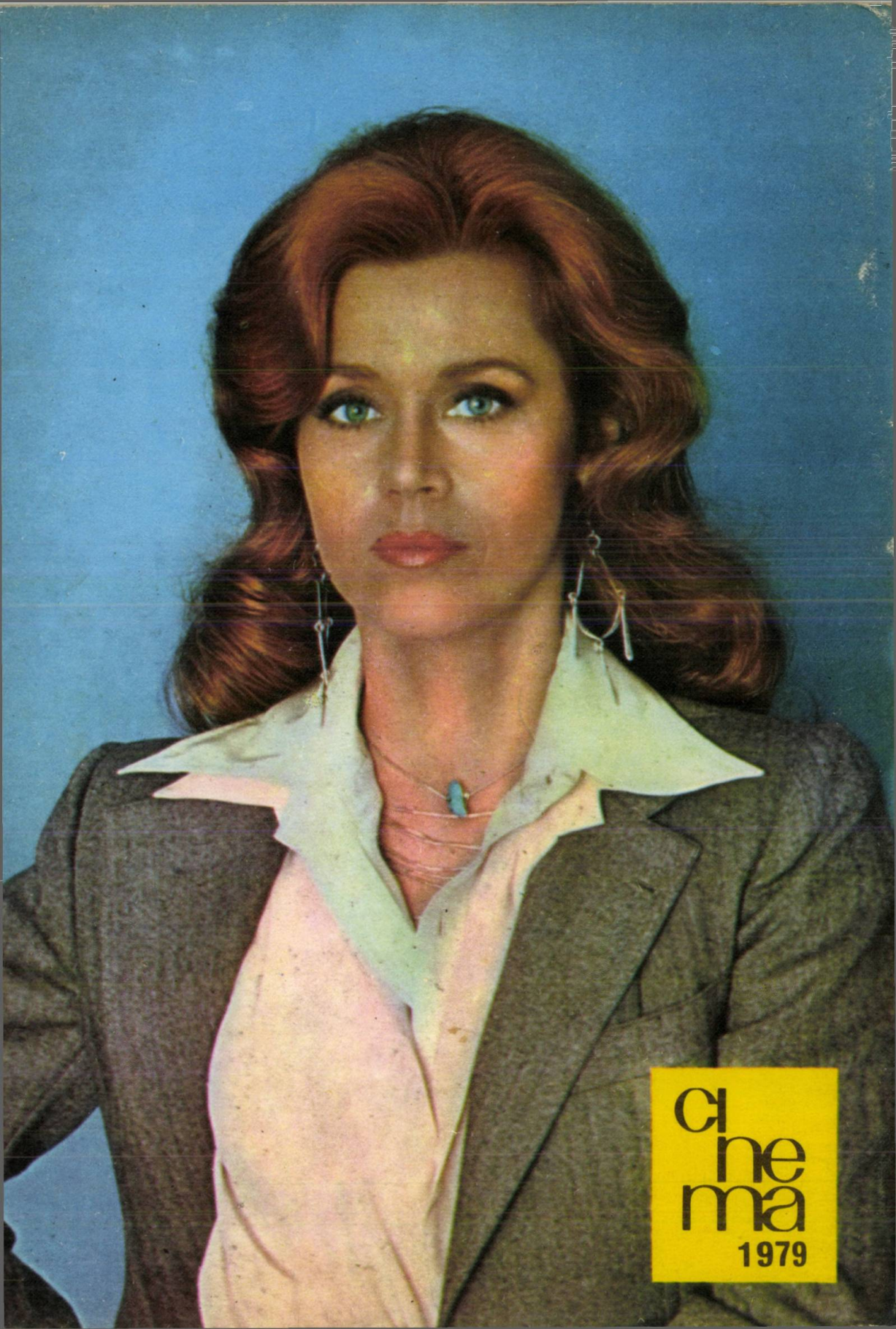
Redactor „Magazin estival”
Alice Mănoiu

Prezentarea artistică
Anamaria Smigelschi

Prezentarea grafică:
Ioana Statie

Tiparul: Combinatul Poligrafic
„Casa Șcintei”, București

**Exemplarul
15 lei**



ci
ne
ma
1979